

Viertes Kapitel: Die abstrakten Formen der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit

Es muss immer wieder betont werden: über den wirklichen historischen Ursprung der Kunst wissen wir so gut wie nichts. In vielen wichtigen Künsten, wie Poesie, Musik, Tanz etc. ist es sogar von vorneherein aussichtslos nach "ursprünglichen" Dokumenten zu suchen. Was uns die Ethnographie hier zu bieten hat - auch wenn es sich um die primitivsten Völker handelt - stammt aus einem Zustand, der längst die Anfänge hinter sich gelassen hat. Aber auch dort, wo Archeologie und Ethnographie über Denkmäler der materiellen Kultur verfügen, ist die Grenze zwischen vor-künstlerischen Gebilden und Kunstwerken mit einer auch nur annähernd historischen Exaktheit nicht zu ziehen. Der Prozess der Loslösung des Ästhetischen vom magischen Alltag ist also - philosophisch - auch hier, gerade hier nur vom bereits ästhetisch Geformten aus nach rückwärts verfolgbar.

Auch hier wird die Schwierigkeit, die wir früher aufzeigten, sofort sichtbar: nämlich die heterogenen Quellen der Genesis der einzelnen Formen, die wir nun zu untersuchen haben, wobei, wie in den obenerwähnten Betrachtungen bereits betont wurde, diese Heterogenität der Genesis weder ein hermetisches Abgeschlossensein des einen Moments vom anderen einschliesst, noch - und noch viel weniger - die historisch später entstehende ästhetische Einheit zu verhindern vermag. Diese allgemeine Schwierigkeit vergrössert sich noch dadurch, dass wir es jetzt nicht mit der Entstehung von verschiedenen Künsten oder Genren zu tun haben werden, sondern mit Prinzipien, Aufbauelementen der künstlerischen Produktion, die in den verschiedenen Künsten eine sehr verschiedene Rolle spielen, die für uns nurmehr in diesen äusserst verlierten Funktionen auf weitaus höheren Entwicklungsstufen gegeben sind, /Rhythmus, Proportion etc./, die nur ausnahmsweise ihre ursprüngliche Selbständigkeit bewahrt haben /Ornamentik/, ohne freilich in der Gesamtkultur je wieder

jene Bedeutung erlangen zu können, die sie in bestimmten Anfangsstadien hatten.

I.

Der Rhythmus

Trotz solcher Schwierigkeiten kann das Bild der Loslösung des Aesthetischen von der Alltagswirklichkeit dem Wesen nach philosophisch wahrheitsgemäss nachgezeichnet werden, wenn wir unseren Ausgangspunkt im Zentrum des Alltagslebens, in der Arbeit wählen. Darum betrachten wir als einen wichtigen Beitrag zur Aufdeckung dieser Zusammenhänge der Versuch Büchers den Rhythmus aus der Arbeit abzuleiten und das zum Bewüs seiner These gesammelte grosse und überzeugende Illustrationsmaterial. Natürlich gibt es auch heute nicht wenige, die hier auf "tiefere", auf "naturhaftere" Quellen zurückgehen wollten.^{1/} Es unterliegt keinem Zweifel, dass das biologische Dasein der Menschen /und a auch der Tiere/, sowie die Begebenheiten ihrer Umwelt nicht wenige Phänomene des Rhythmischen aufweisen. Bei diesen müssen wir aber zwei verschiedene Reihen genau voneinander trennen. Nämlich einerseits jene Elemente der Rhythmik der die Menschen umgebenden Natur /Tag und Nacht, Jahreszeiten etc./ die in einem viel späteren, entwickelteren Stadium, nachdem infolge der Arbeit der Rhythmus zu einem wichtigen Moment der menschlichen Existenz geworden, sowohl im Alltag, wie in der künstlerischen Tätigkeit eine grosse Rolle zu spielen berufen waren. Die Mythen der Vorzeit weisen dagegen darauf hin, dass in primitiven Zeiten diese rhythmische Abfolge keineswegs als so selbstverständlich erlebt und aufgefasst wurde, als später. Levy Brühl spricht von "Zeremonien, deren Zweck es ist, die Regelmässigkeit der Jahreszeiten, die normale Produktion der Ernte, den gewohnten Überfluss an Früchten, Insekten, essbaren Tieren zu gewährleisten."^{2/} Und Frazer sagt: "Wenn ich recht habe, bildet die Geschichte von Balders tragischem

Ende sozusagen den Text des geistigen Dramas, das Jahr für Jahr als magischer Ritus zu dem Zwecke aufgeführt wurde, damit die Sonne scheine, Bäume wüchsen, die Ernte gedeihe, und Mensch und Tier von den Verderblichen Künsten der Feen und Trolle, Hexen und Zauberer bewahrt blieben."^{3/} Es ist höchst wahrscheinlich, dass Mythen wie die von Isis und Osiris, von Persephone und Demeter etc. ursprünglich einen ähnlichen Gehalt hatten. Und es ist selbstverständlich, dass ein Rhythmus derartiger Erscheinungen nur dann als solcher wahrgenommen werden kann, wenn die Abfolge, das einander Ablösen etc. als objektiv ganz unfragwürdig, als absolut unabhängig von unserem Zutun aufgefasst wird. Das Erlebnis einer sokker Rhythmik in der äusseren Natur setzt also das Gefühl, die Überzeugung einer gewissen "Sekurität" in Bezug auf ihr regelmässiges Funktionieren voraus.

Andererseits haben wir es mit bestimmten rhythmischen Erscheinungen in der körperlichen Existenz des Menschen zu tun. /Atmen, Herzschlag etc./ Diese haben notwendigerweise, mögen sie lange Zeit noch so wenig bewusst werden, einen grossen Einfluss auf sein ganzes Verhalten. Und man darf diese Tatsache keineswegs auf den Menschen beschränken. Pawlow hebt z.B. bei seinen Hundeexperimenten wiederholt die erleichternde Funktion des Rhythmus hervor. So sagt er: "Bekanntlich wird der Rhythmus zur Vereinfachung aller Bewegungen und überhaupt zur Vereinfachung des ganzen Lebens benutzt."^{4/} So auch: "Aber daneben fand sich bei diesem Hunde ein prächtig ausgebildeter rhythmischer bedingter Reflex, d.h. bei ständiger Aufeinanderfolge des positiven und hemmenden Reizes bildete sich das System sehr bald."^{5/} Es kommt hier für unsere Frage wenig darauf an, dass Pawlow diese Rhythmik in seinem Experiment künstlich hervorbringt. Das zeigt höchstens, dass die Anlage zur rhythmischen Erleichterung im Tier nur als Anlage vorhanden ist, die erst in der Berührung mit den Menschen, der bereits die Arbeit kennt, und ihre Ergebnisse bewusst anwendet, zum Ausdruck gelangen kann. Entscheidend ist die Erleichterung bestimmter Leistungen durch ihre Rhythmisierung, und diese kann bei Mensch und Tier oft - ohne Bewusstwerden - verwirklicht werden. Rhythmus ist also ein Element in der physiologischen Existenz des Lebewesens. Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass einzelne

Funktionen nur dann normal ablaufen können, wenn sie einen bestimmten Rhythmus einhalten, die Arrhythmie ist ein Symptom der Störung, ja der Krankheit. Darüber hinaus entstehen im Leben Gewohnheiten in der Bewegung, die diese Grundlagen im Laufe einer langen Zeit zu unbedingten Reflexen ausbilden, die diese bequemste, am wenigsten ermüdende Weise quasi automatisch in Erscheinung treten lassen; Rhythmus im Flug der Vögel, im Gang der Tiere und Menschen. Natürlich hat alldies noch nichts mit dem Rhythmus als Element der Kunst zu tun. Scheltema sagt richtig und witzig: "Wir gehen rhythmisch, weil ein unregelmässige Gangart viel zu anstrengend wäre, und infolge dessen bilden auch unsere Fussspuren im nackten Sande ein regelmässiges Muster, ohne dass jemand daran denken würde, hier von einem Ornament zu sprechen."^{7/}

Die Anerkennung solcher aus der Physiologie herstammenden Faktoren darf deshalb die Zentralfrage der Genesis nicht verdunkeln, vor allem nicht den spezifisch menschlichen, von der materiellen Kultur aus bedingten Charakter das aus der Arbeit stammenden Rhythmus. Der Mensch lebt an sich, ebenso wie das Tier, in der Natur, ihre Wechselbeziehung ist die von gleichartigen Potenzen, die dabei eventuell entstehenden Rhythmen haben sich deshalb aus der Naturwelt nicht heraus. In der Arbeit reisst jedoch der Mensch ein Stück Natur, den Arbeitsgegenstand, aus seinen natürlichen Zusammenhängen heraus, unterwirft ihn einer Behandlung, in welcher die Naturgesetze in einer menschlichen Zielsetzung teleologisch verwertet werden. Dies steigert sich noch, wenn im Werkzeug eine derartige teleologisch transformierte "Natur" erscheint. Es entsteht also ein Prozess, der zwar den Naturgesetzen unterworfen ist, der jedoch als solcher nicht mehr zur Natur gehört, in welchem alle Wechselwirkungen nur vom Arbeitsgegenstand aus naturhaft, vom Werkzeug, vom Arbeitsprozess aus aber gesellschaftlich sind. Dieser Seinscharakter drückt dem hier entstehenden Rhythmus seinen Stempel auf. Wo beim Tier physiologische Anpassung an die Umgebung unter Umständen Rhythmisches hervorbringt, entsteht in der Arbeit der Rhythmus aus dem Stoffwechsel der Gesellschaft mit der

Natur. Wobei freilich nicht vergessen werden darf, dass der allgemeine Zusammenhang von Erleichterung und Rhythmus aus der Natur stammt, und in der Arbeit "nur" bewusst verwertet wird. Dieses "Nur" bezeichnet jedoch einen Sprung von welt-historischem Ausmasse. Dass die Bewegungen des arbeitenden Menschen - ein entscheidender Faktor des Arbeitsrhythmus - desto "künstlicher" sind, desto weniger aus physiologischer Spontanität entstehen, je entwickelter die Arbeit ist, zeigt diesen Unterschied sehr deutlich an. Goethe hat ihn klar gesehen, und so formuliert: "Das Tier wird durch seine Organe belehrt; der Mensch belehrt die seinigen und beherrscht sie."^{8/} Mensch bedeutet aber hier, auch für Goethe, ohne Frage den arbeitenden, den durch Arbeit sich zu Menschen formenden und geformten Menschen.

Es muss also nochmals das Verdienst Büchers hervorgehoben werden, dass er nicht bloss von der Arbeit, sondern konkret vom Arbeitsprozess ausgeht, und auch dessen auf den Rhythmus bezügliche subjektive Momente analysiert. Das für uns wichtigste Moment ist die Erleichterung der Arbeit infolger ihrer Rhythmisierung. Bücher geht davon aus, dass die Ermüdung vor allem aus der dauernden geistigen Anspannung während der Arbeit entsteht. Diese kann erst durch ihr Automatisieren, durch das Mechanisch-Unwillkürlich-Werden der Bewegungen, herabgemindert werden. Dies ist aber gerade die Funktion der Rhythmisierung. Die Erleichterung "tritt ein, wenn es gelingt, die Kräfteausgabe bei der Arbeit so zu regulieren, dass sie in einem gewissen Gleichmasse erfolgt, und das Beginn und Ende einer Bewegung immer zwischen den selben Räumlichen und zeitlichen Grenzen liegt. Durch die in den gleichen Intervallen erfolgende und gleich strak Bewegung desselben Muskels, wird das hervorgebracht, was wir Übung nennen; die einmal in Tätigkeit gesetzte, in bestimmten zeitlichen und dynamischen Massverhältnissen wirkende körperliche Funktion setzt sich mechanisch fort, ohne eine neue Willensbetätigung zu erfordern, bis sie durch das Eingreifen eines veränderten Willensentschlusses gehemmt, unter Umständen auch beschleunigt oder verlangsamt wird."^{9/} Dieses Problem der Übung brauchen wir hier nicht näher zu untersuchen. Es ist für uns insofern von Bedeutung, als das Beherrschen der

eigenen Bewegungen, des eigenen Körpers, ebenso eine technische Voraussetzung für eine Gruppe von Künsten /Schauspielerei, Tanz/ ist, wie das Beherrschen des zu bearbeitenden Materials für andere Künste. Wieder sehen wir, dass von der Genesis der Kunst nur auf einer bestimmten Höhe der menschlichen Arbeit vernünftigerweise überhaupt gesprochen werden kann. Der Gedankengang Büchers führt aber noch tiefer in unser Problem ein. Die Übung kann nur durch ein Regelmässigwerden der Arbeit entstehen und ausgebildet werden, und Bücher fügt hier die richtige Beobachtung ein, "dass eine Bewegung sich umso leichter gleichmässig gestalten lässt, je kürzer sie währt. Die Messung wird hiebei erheblich dadurch erleichtert, dass jede Arbeitsbewegung sich aus mindestens zwei Elementen zusammensetzt, einem stärkeren, und einem Schwächeren: Hebung und Senkung, Stoss und Zug, Streckung und Einziehung usw. Sie erscheint dadurch in sich gehindert, und dies hat zur Folge, dass die regelmässige Wiederkehr gleich starker und in den gleichen Zeitgrenzen verlaufenden Bewegungen uns immer als Rhythmus entgegen treten müssen."^{10/}

Damit wäre die elementare Tatsache des Rhythmus, die auf dieser Stufe natürlich bloss ein Phänomen der Alltagspraxis ist, und - an sich - noch nicht einmal eine unbewusste Intention auf das Aesthetische in sich enthält, in seinem notwendigen Zusammenhang mit der Arbeit aufgezeigt. Und Bücher weist mit Recht darauf hin, dass der verschiedene Rhythmus verschiedener Arbeiten uns überall als Klang ins Bewusstsein tritt, wo "die Berührung des Werkzeugs mit dem Stoff einen Ton abgibt."^{11/} Die Verschiedenheiten dieser Rhythmen, die nicht allein durch die körperliche Beschaffenheit des Menschen bestimmt sind, sondern durch deren Wechselwirkung mit einer gesellschaftlichen Potenz, mit den sachlichen Anforderungen konkreter Arbeitsweisen, die Bücher durch eine ganze Reihe von Beispielen belegt, ist dabei von grosser Wichtigkeit. Dann dadurch rückt der gesellschaftliche Charakter des Phänomens in ein helleres Licht. Es ist nicht einmal nötig, auf die Probleme der Kooperation zweier und mehrerer Arbeiter ausführlich einzugehen, obwohl Bücher an sehr anschaulicher

Fällen, wie z.B. an der Zusammenarbeit zweier Schmiede zeigt, wie der Arbeitsprozess hier nicht nur einen sehr bestimmten Rhythmus der einander angepassten Bewegungen, sondern auch den der dabei hörbaren Töne erzeugen. Das wichtigste ist jedoch, dass dieser Rhythmus nicht etwas naturhaft fixiertes ist, wie bei bestimmten Bewegungen im Tierreich, wo unsere am Arbeitsrhythmus geschulten Sinne solches feststellen, vielmehr ein stets veränderter, stets vervollkommenbarer Bestandteil der spezifisch menschlichen Praxis ist. Die Grundlage bildet deshalb kein "Instinkt", kein unwillkürlicher, unbedingter Reflex, sondern ein durch Übung erworbener, bedingter Reflex im Sinne Pawlows. Und gerade das Vielerlei dieser Rhythmen, die sich schon in verhältnismässig unentwickelten Stadien ausbilden, führt dazu, dass das gemeinsame Grundphänomen zu einem erworbenen, in verschiedenen Formen auf verschiedene Gegenstände angewandten Bestandteil des menschlichen Alltagslebens wird.

Die Betonung des Abstands zwischen solcher Rhythmisierung durch Arbeit und einer "natürlichen" im Leben der Tiere /und auch der Menschen/ bedeutet subjektiv, dass letzteres sich völlig spontan, ohne darauf reflektierendes Bewusstsein abspielt, da sie einen organischen, angeborenen Bestandteil der tierischen /oder menschlichen/ Existenz bildet, während erstere bei jedem Individuum das Ergebnis eines Einübungsprozesses bildet. Die Rückwirkung auf das Selbstbewusstsein entsteht dadurch, dass etwas Angelerntes zum Unwillkürlichen wird, jedoch nicht in demselben Sinne, mit derselben Selbstverständlichkeit, wie im eben erwähnten Fall, d.h. dass das durch Erfahrung, Übung, Gewohnheit etc. sicher Erworbene stets den Gefühlsakzent des Erworbenen beibehält. Übergänge gibt es natürlich massenhaft. Man muss z.B. nach langer Krankheit das Gehen aufs neue erlernen etc. Das innere Verhältnis zum Gehen bleibt aber doch ein anderes als zum Rudern oder Tennysspielen.

Objektiv handelt es sich einerseits um weitaus veränderter Rhythmen, andererseits um durch die Wechselbeziehung von Arbeitsprozess und -gegenstand hervorgebrachten viel komplizierteren und als solche akzentuierteren Rhythmen. Diese Beschaffenheit der objektiven Lage bestimmt die früher beschriebenen subjektiven Momente. Es ist natürlich in hohem Masse wahrscheinlich, dass der

physiologisch bestimmte Rhythmus des Lebens Anlagen zu dieser Ausbildung produziert, die im Laufe der sich entfaltenden Arbeit aus der schlummernden Potenzialität sich in wirksame Aktualität erheben. Diese Frage ist jedoch bis jetzt noch lange nicht aufgeklärt. Die Beispiele Darwins von "ästhetischen" Phänomenen im Tierreich sind nicht überzeugend. Wenn in letzter Zeit Dernhard Rensch^{11/a} mit Experimenten bei Affen deren "ästhetischen Sinn" zu erweisen versucht, so behandelt er die konkreten Bedingungen sehr unkritisch. Ich spreche gar nicht davon, dass, wo die Reaktionen sehr verschieden ausfallen, er darin ein der "Mode" analoges Phänomen erblickt, wo doch bekanntlich auch bei Menschen, die Mode nur auf höchst entwickelter Stufe auftreten kann, und die ästhetischen Reaktionen primitiver Menschen oft jahrhundertelang unverändert bleiben. Er beachtet aber auch die spezifischen Bedingungen der Experimente nicht. Die in Gefangenschaft befindlichen Tiere haben eine sonst nie vorhandene "Sekurität" /sowohl in Bezug auf Nahrung, wie auf Gefährdetsein des Lebens/; ihre Aufmerksamkeit entfaltet sich also ganz anders als unter ihren normalen Lebensbedingungen. Zweitens reagieren sie auf ihnen fertig dargebotenen Gegenstände, die sie selbst niemals herstellen könnten. Im interessantesten Experiment von Rensch handelt es sich um die Reaktion auf regelmässige und unregelmässige Muster. Das Bevorzugen der ersteren beweist aber höchstens die von einer uns erwähnten Potentialität, niemals aber ein aktuelles Vorhandensein des "ästhetischen Sinnes" bei einem unter normalen Bedingungen in Freiheit lebenden Tier. Diese Potentialität ist freilich ein interessantes Problem/ auch in Bezug auf den primitiven Menschen/ und ist wert eingehend erforscht zu werden. Dazu müssten aber die Bedingungen der Experimente ganz anders kritisch bewusst gemacht werden, als dies nicht nur bei Rensch sondern auch bei vielen anderen der Fall ist; das bezieht sich nicht nur auf die Lebensbedingungen der Gefangenschaft, sondern auch auf die Existenzweise der Haustiere, aus welcher ebenfalls

direkte Rückschlüsse auf das Tier überhaupt methodologisch unzulässig sind.

Wir machten diesen Exkurs um die für unser Problem höchst wichtigen methodologischen Fragen von Anfang an deutlich zu formulieren. Wenn wir nun zum Problem von Rhythmus und Arbeit zurückkehren so ist es klar, dass diese Entwicklungsetappe an sich noch nichts mit Kunst zu tun hat. Der ästhetische Charakter des Rhythmus ist im Alltag des primitiven Menschen nur insofern an sich vorhanden, als die relativ weniger Verausgabung von Kraft erfordernde und zugleich bessere Ergebnisse erzeugende Art der Arbeit Lustgefühle der Erleichterung des Herrseins über sich selbst und den Arbeitsgegenstand, über den Arbeitsprozess ein Selbstbewusstsein in der ersten Bedeutung unserer früheren Bestimmung auslöst. So lange solche Gefühle nur als die unmittelbare Begleitung des jeweiligen Arbeitsprozesses auftreten, bleibt dieses keimhafte An sich des Aesthetischen objektiv wie subjektiv latent und zu seiner Entwicklung bedarf es weiterer differenzierender Momente, die den Rhythmus aus dieser ursprünglichen untrennbaren Verbundenheit mit jeweiligen konkreten Arbeitsprozessen herauslösen, ihm eine selbständige Funktion im Leben der Menschen verleihen, die auf diesen Wegen seine Verallgemeinerung und Anwendung auf die verschiedensten Gebiete - schon ausserhalb der Arbeit selbstermöglichen.

Das erste derartige vermittelnde Moment wird wohl die Freude über Steigerung und Erleichterung der Arbeit, vor allem das aus solchen ~~Erlebnissen~~ ^{Erlebnissen} und Erfahrungen herauswachsende Selbstbewusstsein der arbeitenden Menschen sein. Dieses Gefühl, das ja auch auf viel höheren Stufen als die Anfänge der Arbeit immer wieder auftaucht, solange der Arbeitsprozess von der Leistung der Arbeitenden ausgehend, verbessert und erleichtert wird^{12/}, äussert sich wie alle wichtigen Lebensstatsachen in dieser Periode in magischer Umhüllung. Es ist für unsere Zwecke recht gleichgültig, wie innerlich diese Verbindung mit der Magie ist, wie weit sie - vermittelt - die Handlungen selbst bestimmt,

oder im wahren Sinne des Wortes, nur eine magische Umhüllung an sich magiefremder Inhalte ist. Gordon Childe hat unseres Erachtens im allgemeinen durchaus recht, wenn er wiederholt auf die Aeusserlichkeit solcher Zusammenhänge hinweist: so z.B. auf viel entwickelterer Stufe, dass etwa sumerische Priester zwar die Schrift erfunden haben, jedoch nicht als Priester oder Magier, sondern als Folge ihrer weltlichen, administrativen Funktionen, so auch in Aegypten, in der Kretischen Kultur.^{13/} In einem bestimmten Sinn gilt dies auch für primitivere Stufen, obwohl dann die magische Verhüllung sicher dichter ist, obwohl die reale Wechselwirkung zwischen realen Arbeitserfahrungen und magischem Analogisieren als ihre Verallgemeinerung viel inniger gewesen sein mag. Diese subjektive Verschlungenheit hebt aber die an sich vorhandene Divergenz der Akte und Intentionen nicht auf. Die Trennung ist also hier sicherlich viel früher und radikaler vorhanden als in der Entstehungsperiode der Kunst. Und Gordon Childe weist abschliessend - ebenfalls mit Recht - darauf hin, dass die Wissenschaft nicht direkt aus Magie und Religion entspringen konnte, ja dass Medizin oder Astronomie, wenn sie von der Religion annektiert wurden, dadurch als Wissenschaften steril werden mussten.^{14/} Jedenfalls: Wissenschaft kann nur Wissenschaft werden, wenn sie ihre spezifische - desanthropomorphisierende - Methode im Kampf gegen Magie und Religion ausbildet. Dasselbe bezieht sich, wie wir ebenfalls gezeigt haben, auch auf das Aesthetische, wo allerdings dieser Abhelbungsprozess - aus ebenfalls angegebenen Beweggründen - noch komplizierter und schwieriger ist, als der in der Wissenschaft. Bei der Frage von Arbeit und Rhythmus muss daran festgehalten werden, dass die Entstehung der rhythmisierten Bewegung ein Ergebnis der Verbesserung des Arbeitsprozesses selbst, der Entwicklung der Produktivkräfte der Arbeit ist, also nicht unmittelbar, nicht direkt, von der Magie bestimmt sein kann. Wenn wir jedoch jetzt auf die auslösenden Momente für das Selbständigwerden des Aesthetischen reflektieren, so ist

der primäre Gegenstand unserer Interesses nicht so sehr der objektive Prozess selbst, als vielmehr dessen subjektive Widerspiegelung im Bewusstsein, die beginnende Ausbildung einer eigenartigen Widerspiegelung der Wirklichkeit.

Wenn wir früher von einer anfänglichen Entstehung des Selbstbewusstseins infolge der mit geringerer Anstrengung erreichten grösseren Arbeitsleistung sprachen, so ist darin bereits implizite eine Tendenz zur Ablösung des Rhythmus von seiner konkreten Rolle in einem bestimmten Arbeitsprozess enthalten. Je verschiedene Rhythmen aus der sachlichen Differenz von vielerlei Arbeit entstehen, desto leichter geht diese Ablösung vor sich, desto entschiedener kann der Rhythmus zu einem, von den ursprünglich auslösenden Umständen relativ unabhängigen Bestandteil des Alltagslebens werden. Der Prozess solcher Ablösungen und Verallgemeinerungen ist im Alltagsleben etwas durchaus Gewohntes. Gehlen beschreibt solche Prozesse sehr ausführlich. Er sieht die hier vollzogenen Abstraktionen darin, dass ein bestimmtes sinnliches Kennzeichen von Dingen oder Vorgängen, von Gestalt, Farbe "das ein Anzeichen einer ganzen Dingmasse ist, ist ganz eigentlich 'abstrakt', nämlich 'weggezogen' durch die Vernachlässigung benachbarter, gleichmöglicher Eindrücke, und wenn wir ein ganz anderes Ding, das nur das gleiche Merkmal enthält, in derselben Weise behandeln, so abstrahieren wir wiederum, diesmal von der Gesamtverschiedenheit beider Dinge, die wir in derselben Weise behandeln." Und er betrachtet dieses Abstrahieren nicht so sehr als einen Akt, als eine positive Handlung, sondern vielmehr als "nur eine zentrale Hemmung anderer Hinsichten."^{15/} Wenn nun solche analogisierende Abstraktionen auf relativ niedriger Stufe stattfinden können, ist ihre Verbreitung dort, wo es sich von vornherein um vom Individuum selbst fixierte bedingte Reflexe handelt, naturgemäss viel leichter.

Auf die äusserst mannigfaltigen Übertragungen des ursprünglichen Arbeitsrhythmus auf die verschiedensten Äusserungsweisen der menschlichen Aktivität werden wir noch wiederholt

zurückkommen. Hier sei nur kurz erwähnt - was bald in der Behandlung der Ornamentik eine nicht unwesentliche Rolle spielen wird - dass der ursprünglich raumzeitliche Rhythmus der Arbeit auf einer gewissen Ausbildungshöhe der Technik als rein räumlicher Rhythmus am Arbeitsprodukt zur Geltung gelangen kann. Boas schildert diesen Vorgang so: "Ein anderes fundamenteles Element der dekorativen Form ist die rhythmische Wiederholung. Die technischen Aktivitäten, in welchen regelmässig wiederholte Bewegungen verwendet werden, führen zu rhythmischen Wiederholungen in der Richtung, in welche die Bewegung leitet."^{16/} Natürlich ist damit nur die technische Verbindung zwischen ursprünglichen raumzeitlichen und rein räumlichen Rhythmus erklärt; dass aus ihm ein Element der Aesthetik wird, ist eine andere Frage. Hier sei nur - vorwegnehmend - bemerkt, dass einerseits die im bürgerlichen Denken übliche fetischisierte starre Trennung und Gegenüberstellung von Raum und Zeit im spontanen Alltagsleben fehlt. Das ist keineswegs zufällig. Denn gerade infolge der Unmittelbarkeit der Alltagspraxis wird darin jede Gegenständlichkeit, jeder Vorgang spontan als etwas untrennbar Räumlich-Zeitliches aufgefasst. Dieser urwüchsigen Dialektik des Alltagslebens gegenüber erscheint die - so oft - metaphysisch starre Trennung von Raum und Zeit als ein denkerischer Rückschritt, als ein mangelhafteres Widerspiegeln des An sich der objektiven Wirklichkeit. Die Zählebigkeit solcher metaphysischen Anschauungen beruht teilweise darauf, dass es Fälle gibt, in denen eine methodologische Trennung von Raum und Zeit notwendig, wissenschaftlich fruchtbar ist; es genügt auf die Geometrie, eine ausserordentlich früh entwickelte Wissenschaft hinzuweisen. In der von uns jetzt konkret behandelten Angelegenheit des Rhythmus ist es klar, dass seine ursprüngliche Erscheinungsform in der Arbeit eine raumzeitliche sein musste. So schon in dem tierischen und primitiv menschlichen Bewegungsrhythmus, noch mehr und schon weitaus bewusster - in jedem Arbeitsrhythmus. Da es die allgemeine Tendenz des Aesthetischen ist, die Fetischisierungen, sowohl die spontanen des Alltags, wie die in dieser eingedrungenen metaphysischen Vorurteile durch eine neue Unmittelbarkeit aufzuheben, vollbringt

es diese seine Funktion auch auf dem Gebiet des Rhythmus. Die damit verbundenen komplizierten Fragen können erst später behandelt werden. Die Darlegungen von Boas sind insofern lehrreich, als sie dieses spontane Übergehen auf rein räumlichen Rhythmus schon auf relativ primitiver Stufe durch Beispiele belegen. Auf viel höherem Niveau, schon mimetisch, findet eine bewusste Wiederherstellung der ursprünglichen Raum-Zeitlichkeit des Rhythmus im Tanz statt, auf höherem Niveau, weil ja hier Musik, und eventuell Gesang mit dem Bewegungsrhythmus vereinigt wird. Gehlen beschreibt diesen Vorgang ganz richtig: "Beim freigestalteten Tanz kommuniziert die Bewegung mit der Musik, die beim guten Tanz nicht etwa 'Begleitung' ist, sondern die Musik scheint die innere Musik der Bewegungen bloss ins Hörbare fortzusetzen, und wieder die Bewegung die an sich raumlose Musik in sich hineinzuziehen, und an einen sichtbaren Ort zu verdichten."^{17/}

Wir haben bereits, Bücher folgend, auf die rhythmisierten und oft von einander klanglich, der Stärke nach verschiedene Töne aufmerksam gemacht, die bei einer derartigen Arbeit entstehen. Und Überreste der ältesten Überlieferungen weisen darauf hin, dass das rhythmisierte Wesen der Arbeit auf noch sehr primitiver Stufe als Begleitung des Rhythmus der Bewegungen durch - unartikulierte, aber in den Rhythmus genau eingefügte Ausrufe sich zu äussern pflegte. Bücher beschreibt diesen Zustand folgendermassen: "Der erste Schritt, den der primitive Mensch bei seiner Arbeit in der Richtung des Gesanges getan hat, hätte also nicht darin bestanden, dass er sinnvolle Werte nach einem bestimmten Gesetz des Silbenfalls an einander reihte, um damit Gedanken und Gefühle zu einem ihm wohlgefälligen und anderen verständliche Ausdrücke zu bringen, sondern darin, dass er jene halbtierischen Laute variierte und sie in einer bestimmten, dem Gang der Arbeit sich anpassenden Abfolge aneinander reihte, um das Gefühl der Erleichterung, das ihm an und für sich jene Laute gewähren, zu verstärken,

vielleicht es zum positiven Lustgeföhle zu steigern. Er baute seine ersten Arbeitsgesänge aus dem selben Urstoff, aus dem die Sprache ihre Worte bildete, den einfachen Naturlauten. So entstanden Gesänge, wie sie oben noch mehrfach mitgeteilt werden konnten, die lediglich aus sinnlosen Lautreihen bestehen, und bei deren Vortrag allein die musikalische Wirkung, der Tonrhythmus, als Unterstützungsmittel des Bewegungsrhythmus in Betracht kommt. Die Notwendigkeit, beide Arten von Rhythmen in Übereinstimmung mit einander aufzubauen, war durch ihre gemeinsame Abhängigkeit von der Atmung gegeben.^{18/} Diese Betrachtungen zeigen wieder, wie die "naturhaften" Elemente wirksam werden. Bücher hat ganz Recht, wenn er auf die verbindende Rolle der Atmung aufmerksam macht.

Natürlich besitzen wir keine echten Dokumente dieser Anfangsetappe, ebensowenig, wie über jene, in der aus unartikulierten Lauten geföhlsbetonte Worte, noch später inhaltlich zusammenhängende Lieder wurden. Wir besitzen freilich Arbeitslieder und zwar solche, deren Aufbau vom Arbeitsrhythmus ausgeht, und darauf basiert ist. Die überwiegende Mehrzahl solcher Arbeitslieder stammt jedoch aus der Periode des bereits aufgelösten Urkommunismus; der singende Arbeitende ist also schon ein Ausgebeuteter, sehr oft ein Sklave. Der Geföhlsgehalt solcher Lieder hat deshalb bereits eine Kompliziertheit /Arbeit als Zwang, Arbeit als Ausbeutung, Furcht vor dem Herrn oder dem Aufseher, Klage, Aufruhr etc./, die die einfachen Arbeitslieder einer noch klassenlosen Gesellschaft unmöglich haben konnten. Die primitivere Wesensart solcher anfänglicher Arbeitslieder beruht allerdings nicht nur auf einem qualitativ weniger differenzierten Gehalt, sondern auch darauf, dass die Arbeitsweise einer unentwickelten Gesellschaft notwendig eine relativ geringere Variation von Rhythmen liefern konnte.

Versuchen wir nun die hier klaffende Lücke ausfüllen, so müssen wir - bei allen früher betonten Vorbehalten - doch

auf die Magie zurückgreifen. Dass zwischen den aus den Arbeitsrhythmen entstehenden Liedern und dem magischen Vorstellungskreis ein Zusammenhang besteht, hat an einigen Beispielen Bücher gezeigt.^{19/} Es ist sicher kein Zufall dass eines von ihnen ein Frauenlied vom Sichelwerfen ist, dann sowohl bei den Frauen, wie auf dem Lande überhaupt, ist das Weiterleben solcher Traditionen den Umständen gemäss^{er} als auf anderen Gebieten. Freilich handelt es sich auch hier nicht um ein eigentliches Arbeitslied, sondern um die gesangliche Begleitung eines Spiels, das freilich aus der Arbeit herausgewachsen ist. Aber das Weiterleben solcher Inhalte, verstärkt durch die ebenfalls herangeführten magischen Zeremonien, die von vorgeschriebenen Gesängen in vorgeschriebenen Rhythmen vollbracht werden, zeigt, dass die Entwicklung der eigentlichen Arbeitsgesänge aus dem Arbeitsrhythmus mit magischen Inhalten eine enge Berührung haben mussten. Inhaltlich, weil es durch unzählige Tatsachen anders gearteter Lebensäusserungen deutlich hervorgeht, dass die primitiven Menschen ihre Herrschaft über die Aussenwelt und über ihre eigenen Fähigkeiten magisch ausgelegt haben; dass sie also die erhöhte Ergiebigkeit der Arbeit und die von ihr erweckten Lustgefühle auf die Wirkung magischer Mächte zurückzuführen gewohn waren. Diese inhaltliche Berührung von Rhythmik und Magie wird noch durch die erhebende, Vitalität und Selbstbewusstsein steigernde Wirkung eines jeden streng eingehaltene, Rhythmus von der Formseite vertieft und verstärkt.

Ist der hier angedeutete Zusammenhang einmal da, so erscheint die Übertragung des Rhythmus von einem Gebiet ins andere als ganz natürlich. Die Rolle des Rhythmus in den unmittelbar magischen Zeremonien ist vielfach belegt. Diese waren aber ein universelles Mittel in der Regelung der verschiedenartigsten Lebensgebiete. Hat sich also einmal die Art der Übertragung durchgesetzt, hat sich dadurch der Rhythmus über die konkrete Arbeit, in der er ursprünglich entstanden ist, losgelöst, so stand einer weiteren Verallgemeinerung, einer noch bereiteren Anwendung bereits nichts mehr im Wege. Allerdings

gehört dazu die - primär magisch bestimmte - Nachahmung wirklicher Vorgänge des Lebens um gerade dadurch das gewünschte Ziel magisch der Verwirklichung näher zu bringen. Schon das Faktum eines solchen unmittelbar praktisch nicht zweckgebundenen, besser gesagt: auf einen phantasmagorischen Zweck orientierten Nachahmens löst den Rhythmus von der realen Arbeit selbst ab, gibt ihm eine sinnlich verallgemeinerte Fassung. Darauf kann hier nur kurz hingewiesen werden, da der ganze komplizierte Komplex der Mimesis erst in den folgenden Kapiteln behandelt wird. Die grösste Bedeutung wird dabei der Tanz erlangt haben. Dazu sei hier nur kurz bemerkt, dass nicht nur bei primitiven Völkern, sondern auch in der Antike der Tanz, obwohl er bereits zur Kunst geworden ist, noch keineswegs seine ursprüngliche Verbindung mit der Arbeit, mit Übung und Spiel, mit den Sitten des Alltagslebens verloren hat. Jederfalls führt Bücher neben einer Reihe von Fällen aus dem Leben primitiver Völker die verschiedensten Beispiele aus der Antike z.B. aus Xenophons "Gastmahl" an.^{20/}

Wie immer sich nun auch dieser Prozess des Hinausgehens des Rhythmus über die konkrete Arbeit, seine relative Loslösung von ihr, seine sinnliche Verallgemeinerung auf die mannigfaltigsten Lebensäusserungen abgespielt haben mag, das philosophisch Wesentliche dabei ist, dass er aus einem Moment des realen Lebens die Widerspiegelung dieses Moments geworden ist. Dieser Widerspiegelungscharakter auch der abstraktesten Momente des Aesthetischen kann nicht energisch genug hervorgehoben werden. Denn die moderne bürgerliche Aesthetik, die in jeder Widerspiegelungslehre den verhassten Materialismus wittert, ist immer bestrebt, die einfachen und abstrakten - vor allem die mathematisierbaren oder geometrisierten - Formen und Formelemente der künstlerischen Reproduktion der Wirklichkeit ausschliessend gegenüber zu stellen. Diese wird zumeist als blosser Naturalismus ausgelegt, und soll als solcher diffamiert oder wenigstens zu etwas sekundärem degradiert werden; jene erhalten dagegen ein künstliches Licht

"von Oben" als Offenbarungen einer transzendenten Macht, oder zumeist als Objektivationen der Weltflucht einer dem Wesen nach zur ewigen Einsamkeit verurteilten Seele. Solchen Auffassungen gegenüber muss die müchterne Tatsache hervorgehoben werden, dass **jeder** Gebrauch des Rhythmus ausserhalb seiner unmittelbar konkreten Erscheinungsform in einer bestimmten Arbeit bereits die Widerspiegelung dessen ist, was er in der Wirklichkeit selbst real vollzieht.

Hier zeigte sich, dass unsere beiden Feststellungen: Rhythmus als Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit und seine Genesis aus der Arbeit eng zusammengehören. Die direkte Ableitung des Rhythmus aus dem physiologischen Eigentümlichkeiten des Menschen verwischt nicht bloss seine gesellschaftlich-menschlichen spezifischen Züge, die dies seinerseits bei den Darwinisten oft geschah, sondern schafft - besonders in den letzten Jahrzehnten - eine mechanische Abtrennung des Menschen von seiner gesellschaftlichen Umgebung. Vielleicht am zugespitztesten wird dies von Caudwell formuliert. Er sagt, "Poesie ist rhythmisch. Der Rhythmus behütet die Erhöhung des physiologischen Bewusstseins, um unsere sensorische Perzeption von der Umgebung abzuschliessen. Im Rhythmus des Tanzes, der Musik, des Gesanges werden wir Selbst-bewusst an Stelle der Bewusstheit. Der Rhythmus des Harzschlags, des Atmens, der physiologischen Periodizität verneint den physischen Rhythmus der Umgebung. In diesem Sinne ist auch der Schlaf rhythmisch. Der Schlafende zieht sich in die Burg des Körpers zurück und schliesst die Türen.²¹" So wird hier, wohl unter dem Einfluss Freuds, die Poesie auf eine Traumlinie gezogen, und der Rhythmus wird, wie bei Freud das Träumen der Hüter des Schlafes ist, zu einem Hüter der solipsistischen Abgeschlossenheit des Ich; und dies alles wird als "kosmisches" Phänomen in die Urzeit projiziert. Dass Caudwell, der sonst den gesellschaftlichen Charakter der Kunst überall energisch hervorhebt und sogar im Rhythmus eine Balance zwischen

dem emotionalen Gehalt der Poesie und den gesellschaftlichen Relationen, in denen er sich im einzelnen verwirklicht, erblickt, in dieser Frage in einen solchen Widerspruch mit seinen eigenen Anschauungen gerät, so dass bei ihm die Lyrik einen metaphysischen Gegensatz zur Epik und Dramatik bildet, sei hier nur nebenbei erwähnt. Wichtiger ist, dass bei ihm deshalb aus dem Selbstbewusstsein jede Beziehung zur Welt, zur Umwelt des Menschen verschwindet, dass es nicht mehr das in der Praxis fundierte Beziehen der Reflexe der Wirklichkeit auf den Menschen ist, sondern dessen Flucht aus dieser, das theoretische Begründen einer hermetischen Absperrung des Menschen von der Aussenwelt. Darin drückt sich zweifellos das Verhalten eines grossen Teils der bürgerlichen Intelligenz in der imperialistischen Periode aus, es ist aber radikal antihistorisch, wenn es als "ewiges" Prinzip in die Entwicklung der Menschheit hineininterpretiert wird. Die auf diese Weise entstehende Mystifizierung steigert sich noch dadurch, dass Caudwell seine These physiologisch unterbauen will. Wir haben darauf hingewiesen, dass die Rolle der physiologischen Momente nicht unterschätzt werden darf. Ist doch der Rhythmus, der in der Arbeit entsteht, das Produkt einer Wechselwirkung zwischen den physiologischen Gegebenheiten des Menschen und den Forderungen einer optimalen Arbeitsleistung, wobei der ständige Bezug auf das Physiologische eben im Bestreben, die Arbeit zu erleichtern zur Geltung gelangt. Auch ist, wie ebenfalls betont, in späteren Entwicklungsphasen der Einfluss des physiologisch bestimmten Rhythmus, /Atmen in Poesie, Gesang etc./ ein nicht unwichtiger Faktor in dessen weiterer Ausbildung und Verfeinerung. Dass aber diese Momente für sich genommen, und zwar als Negationen jedes "äusseren" Rhythmus je zu einer Poesie, zu einer Musik hätten führen können, muss entschieden bestritten werden. Die Bewältigung der rhythmischen Erscheinungen der Natur, z.B. des Wechsels der Jahreszeiten erfordert bereits eine relativ hohe Kultur. Gordon Childe weist mit Recht darauf

hin, welche Schwierigkeiten in dieser Hinsicht der ursprüngliche Mondkalender verursacht hat.^{22/} Caudwell selbst zeigt in einer an sich berechtigten Polemik gegen Wittgensteins Theorie vom "Unaussprechlichen", bei welchem ein metaphysisches Dilemma zwischen /semantischer/ Ausdrückbarkeit und mystischer Intuition konstruiert wurde, welche Rolle die Kunst im Aussagen des Unaussprechlichen spielt, auf. Da er aber hier nur an ein solipsistisches Selbstbewusstsein appellieren kann, ist seine Gegenüberstellung - "Der Musiker ist ein introvertierter Mathematiker."^{23/} - ebenso metaphysisch und mystisch wie die Theorie des mit Recht kritisierten Wittgensteins.

Freilich beinhaltet eine solche Feststellung nicht nur die Stellungnahme gegen die mystische Genesis aus dem isolierten Ich, sondern zugleich die gegen jene Auffassungen, die die Widerspiegelung auf eine Photokopie der jeweiligen unmittelbar gegebenen Wirklichkeit reduzieren wollen. Hier treffen wir in der Aesthetik auf die allgemeinen Schranken des heutigen bürgerlichen Denkens, das die Existenz des dialektischen Materialismus nicht anerkennt, und seine Polemik stets gegen dessen primitivere mechanische und metaphysische Abart richtet. Der dialektische Materialismus muss sich aber die Ausbildung seiner eigenen Methode nicht nur dem philosophischen Idealismus, sondern auch seinen mechanistischen Vorläufern gegenüber erkämpfen. Lenin vollzieht auf folgende Weise die Abgrenzung vom metaphysischen Materialismus "dessen Hauptübel in der Unfähigkeit besteht, die Dialektik auf die Bildertheorie, auf den Prozess und auf die Entwicklung der Erkenntnis anzuwenden."^{24./}

Es ist freilich interessant, dass sobald nicht von der philosophischen Theorie der Widerspiegelung, sondern von Auslegung bestimmter Lebensstatsachen die Rede ist, es nicht wenige Forscher gibt, die die dialektische Widerspiegelungstheorie /terminologisch anders gefasst/ praktisch anwenden.

Man denke an die anthropologischen Ausführungen Gehlens, in denen er Abstraktionen und Betonungen in der Widerspiegelung der Wirklichkeit praktisch anerkennt, diese also im konkreten Fall dialektisch auffasst, wenn er auch - befangen in den allgemeinen bürgerlichen Vorurteilen der imperialistischen Periode - das richtig beschriebene Phänomen mit der irreführenden Etikette des Symbols versieht. In einer ähnlichen Weise vollzieht sich die Anwendung der Rhythmik ausserhalb der konkreten Arbeit. In der Widerspiegelung der sinnlich gegebenen Ganzheit wird eines der wichtigen Momente, eben der Rhythmus, und zwar vorerst so wie er unmittelbar ist, besonders hervorgehoben, und eben dadurch von seiner konkreten, ursprünglichen Erscheinungswelt losgelöst, als selbständig erfasstes /widerspiegelt/ Stück Wirklichkeit in den Erfahrungsschatz einverleibt, darin aufbewahrt, um ihn in neuen Zusammenhängen neu zu verwerten. Dieser Vorgang ist im Alltagsleben ein durchaus häufiger. Es geschieht zumeist auf Grundlage von Analogien oder Analogieschlüssen. Haben diese einen in der objektiven Wirklichkeit fundierten Keim, d.h. sind sie relativ getreue Widerspiegelungen, so können sie zu einem dauernden Besitz des Alltagslebens werden, ja können sogar, Anlässe zu wissenschaftlichen Verallgemeinerungen geben; sind sie es nicht, so sterben sie ab, oder leben als Vorurteile, Aberglauben, etc. weiter. /Man denke an das Volksvorurteil gegen rothaarige Menschen/. Auch ästhetische "Halbfabrikate" des Alltags leben und wirken auf diese Weise, so echte und falsche Errungenschaften der praktischen Menschenkenntnis. Es wird nur zumeist nicht oder ungenügend betont, dass die Widerspiegelung der Wirklichkeit die unerlässliche Vermittlung zu jedem weiteren Schritt in einer solchen Ausdehnung der Praxis bildet.

Für uns ist deshalb nicht dieses alltägliche Phänomen der menschlichen Praxis das eigentliche Problem, vielmehr die Frage, wie in diesem Fall die normale Widerspiegelung in eine ästhetische hinüberwächst. Der dialektische, nicht mechanisch

photographierende Charakter der Widerspiegelung wird sich erst bei der Behandlung der unmittelbaren mimetischen Reproduktion der Wirklichkeit in seiner ganzen Kompliziertheit zeigen, wo etwa Probleme, wie die Verwandlung der extensiven und intensiven Unendlichkeit der Realität in ein begrenztes Abbild, das aber deren intensive Unendlichkeit zu wiedergeben fähig ist, auftauchen. Jetzt erwachsen die Schwierigkeiten gerade aus der - relativen - Einfachheit der Lage. Handelt es sich doch bloss darum, dass ein Moment eines Komplexes isoliert widerspiegelt wird, damit es in einem anderen, neuen Komplex verwendbar werde. Das ist, wie betont, in der Alltagspraxis ein vollkommen normales Phänomen, das, wenn einmal die dialektische Widerspiegelung in ihrer vermittelten Funktion begriffen wurde, keine besondere Bedenken mehr erregen kann. Die Schwierigkeiten, die jetzt vor uns stehen, haben eine doppelte Wurzel: erstens handelt es sich um ein blosses Moment der ästhetischen Einheit, dessen Eigenart aber gerade darin besteht, auch isoliert - in einer bestimmten Weise - als ästhetisch betrachtet werden zu können. Eine solche Isolation ist - im ästhetischen Sinne - bei den meisten Momenten kaum oder wenigstens viel schwerer vollziehbar. Wenn wir etwa eine Gestalt aus einer Dichtung isoliert zu betrachten versuchen, so ist das meistens nur bis zu einem äusserst relativen Grad möglich. Sie ist in ihrem tiefsten Wesen durch ihr Schicksal, durch die Situationen, die sie erlebt, durch die anderen Gestalten, mit denen sie in Wechselbeziehungen steht, etc. bis in ihre eigenste Qualität hinein bestimmt. Auch die isolierende Analyse setzt diese Bindungen, wenn auch zuweilen unbewusst, voraus, und die Betrachtung mündet, gewollt oder ungewollt immer in die des konkreten Werkganzen. Es gibt natürlich eine unendlich grosse Literatur über die isolierten Gestalten von Hamlet oder Faust, über den Don Quixoteismus oder den Bovarismus. Sie bleibt aber nur insofern ästhetisch relevant, als sie die Gestalt nicht

aus ihrer gegebenen Umwelt herausbricht. Geschieht dies, so haben wir es mit dem Phänomen des Einströmens der künstlerischen Gestaltung ins Alltagsleben zu tun, mit einem Phänomen, das mit dem jetzt behandelten nichts zu tun hat. Wir haben ja gesehen, dass dies beim Rhythmus nicht der Fall ist. Das hängt natürlich damit zusammen, dass wir im eben angedeuteten Fall mit einem Inhalt-Formkomplex zu tun halfen, während es sich hier - und das führt zum zweiten Aspekt unserer Frage - um ein rein formelles Moment an sich, ohne konkrete inhaltliche Erfüllung handelt. Die Unterscheidung, die sich hier ergibt, bezieht sich nicht nur auf die Inhalt-Formkomplexe, sondern auch auf die Form-Inhaltzusammenhänge. Denn auch an sich formelle Kategorien, wie Komposition, Steigerung etc. lassen sich nicht ohne weiteres, analytisch von den konkreten Totalitäten, in denen sie figurieren, loslösen. Wir werden im zweiten Teil dieses Werks uns ausführlich damit zu beschäftigen haben, dass diese Kategorien sich als für die Aesthetik wichtige und fruchtbare Begriffe formulieren lassen. Hier handelt es sich aber nicht um den Begriff des Rhythmus, sondern um diesen selbst, um seine unmittelbare, konkrete, sinnliche Widerspiegelung, und eben solche Anwendung.

Eine solche Unterscheidung zwischen der Sache selbst, und ihrem Begriff ist für die ganze Aesthetik von grosser Wichtigkeit. Eine besondere Bedeutung erhält sie, wenn es sich, wie hier, um ein der Verselbständigung fähiges Moment handelt, was schon dadurch der konkreten Totalität gegenüber einen gewissen abstrakten Charakter erhält. In der konkreten Totalität des Kunstwerks bleibt der Rhythmus der allgemein ästhetischen Formgesetzlichkeit unterworfen, d.h. auch er ist Form eines bestimmten /besonderen/ Inhalts. Zugleich jedoch bleibt sein abstrakter Charakter - bei ständiger konkreter Aufgehobenheit - doch erhalten. Darum ist es hier durchaus möglich, dass diese beiden Seiten besonders widerspiegelt werden, freilich unter Vorbehalt ihrer widerspruchsvollen Einheit im konkreten Werkzusammenhang. Diese Einheit der Einheit und Verdoppelung ist ein Phänomen, das bereits im Alltagsleben auftaucht, sobald das gesangliche Begleiten /Unterstreichen/ des Arbeitsrhythmus eine einigermaßen konkrete Form aufnimmt. Gottfried Keller

beschreibt mit feinem Humor im "Sinngedicht" einen solchen Fall. Ein Schustermeister verfertigt Pechdraht, und zwar bei der gesanglichen Begleitung seiner Arbeit mit Goethes "Kleine Blumen, kleine Blätter..." "Er sang es nach einer gefühlvollen, altväterischen Melodie mit volksmässigen Verzierungen, die sich aber natürlich rhythmisch seinem Vor- und Rückwerschreiten anschmiegen mussten und von den Bewegungen der Arbeit vielfach gehemmt oder übereilt wurden."

Die Lage lässt sich noch besser erhellen, wenn wir einen Blick auf die Prosodie werfen, in welcher die Elemente des Sprachrhythmus als Begriffe behandelt werden. Ihr Nutzen als Wissenschaft - auch für die ästhetische Theorie und Praxis - ist natürlich unbestreitbar. Wenn aber auf entwickelter Stufe Probleme des konkreten Versrhythmus auftauchen, so ist in den meisten Fällen ein dialektischer Gegensatz vorhanden zwischen den abstrakten Anforderungen der Prosodie, in welcher der ursprüngliche, aus der Arbeit entstandene Rhythmus in seiner neuen Form erscheint und zwischen den Erfordernissen des nunmehr komplizierten, echten, aus Wortsinn und Wortklang erwachsenen Versrhythmus, dem freilich die prosodischen Gesetze als allgemeines Fundament zu Grunde liegen. Klopstock hat wenigstens einen Teil der hier auftauchenden Probleme plastisch beschrieben: "Wenn wir also unseren Hexameter, nach der Prosodie unserer Sprachem, und nach seinen übrigen Regeln mit Richtigkeit ausarbeiten; wenn wir in der Aussuchung harmonischer Wörter sorgfältig sind; wenn wir ferner das Verhältnis, das ein Vers gegen den anderen in den Perioden bekommt, verstehen; wenn wir endlich die Mannigfaltigkeit auf viele Arten voneinander unterschiedener Perioden nicht nur kennen, sondern auch diese abwechselnde Perioden, nach Absichten, zu ordnen wissen: dann erst dürfen wir glauben, einen hohen Grad der poetischen Harmonie erreicht zu haben. Aber die Gedanken des Gedichts sind noch besonders; und der Wohlklang übrig, der mit den Gedanken verbunden ist, und der sich ausdrücken hilft. Es ist aber nichts schwerer zu bestimmen, als diese höchste Feinheit der Harmonie."^{23/}

Der Gegensatz scheint oft ein abstrakt unaufhebbarer zu sein, die grosse Dichtung besteht aber immer in einer konkret diealektischen Auflösung gerade der zugespitztesten Widersprüche. Wir führen, um diese Lage zu beleuchten - nicht um die Lösung auch nur anzudeuten, da diese nur in einer Genretheorie der Lyrik möglich ist - einige besonders prägnante Ausdrücke grosser Lyriker an, die sich auch theoretisch mit dieser Frage beschäftigt haben. So hat Goethe stets die poetische Praxis strenger Metriker und Dogmatiker der Prosodie abgelehnt und hat, Ratschläge solcher Kritiker beiseiteschiebend, an vielen Stellen von "Hermann und Dorothea" seinen lässigen, oft direkt fehlerhaften Hexameter beibehalten, um die Integrität des echt poetischen Rhythmus zu bewahren. In diesem Sinne schreibt er an Zelter über, besser gesagt gegen die Sonette von Voss: "Für lauter Prosodie ist ihm die Poesie ganz entschwunden."^{24/} Und der von ihm sonst in wichtigen Fragen der Lyrik so grundverschiedene E.A.Poe nennt das Skandieren, d.h. das Leben der Gedichte in prosodischem Rhythmus geradezu den Tod der Poesie: "... dass der Vers eine Sache ist und die Skandierung eine andere. Der antike Vers, laut gelesen, ist im allgemeinen musikalisch, gelegentlich sehr musikalisch. Skandiert nach prosodischen Regeln können wir zumeist nichts damit anfangen."^{27/} Es sei hier nur am Rande bemerkt, dass ähnliche Widersprüche zwischen Rhythmus und Metrik /hier Prosodie/ auch in anderen Künsten vorkommt. Wölflin weist z.B. auf solche in der Architektur des Barock hin.^{28/}

Es wäre das denkbar Unrichtigste aus solchen Gegensätzlichkeiten zu folgern, dass die prosodische Rhythmik der Gedichte etwas rein willkürliches, bloss akademisch konventionelles sei. Vor allem - um bei der antiken Metrik zu bleiben - hat Bücher nachgewiesen, dass ihre Hauptformen keineswegs willkürliche "Erfindungen" von Dichtern, keineswegs erstarrte Regel ihrer Praxis sind, sondern eben aus der Rhythmik der Arbeit allmählich zu Elementen der Poesie wurden. Er geht dabei von dem Stampf- und Schlagrhythmus aus, die die menschliche Stimme im ursprünglichen

Arbeitsgesang nur zu folgen und zu begleiten hatte. Er führt nun konkret aus: "Der Jambus und Trochaeus sind Stampfmasse: ein schwach und ein Stark auftretender Fuss. Der Spondaeus ist ein Schlagmetrum, überall leicht zu erkennen, wo zwei Menschen im Wechseltakte klopfen; Daktylus und Anapäst sind Hammermetren, noch heute in jeder Dorfschmiede zu beobachten, wo der Arbeiter einen Schlage auf das glühende Eisen zwei kurze Vor- oder Nachschläge auf den Amboss vorausgehen und folgen lässt. Der Schmied nennt das 'den Hammer singen lassen'. "Und so weiter. Bücher betont weiter, um einer allzu wörtlichen, mechanischen Auslegung seiner Ergebnisse vorzubeugen, dass "die Verskunst, einmal vorhanden, ihre eigenen Bahnen verfolgt, sobald das Gedicht von Musik und Körperbewegung sich losgelöst hat, und genügend selbständig geworden ist, um sein Sonderdasein zu führen."^{29/} Diese Vorsicht ist auch noch dadurch begründet, dass die Antike Poesie bekanntlich sich zwar aus diesen Elementen der Arbeitsrhythmen aufbaut, jedoch nirgends mehr den Rhythmus einer bestimmten Arbeit bewahrt, vielmehr eine ganze Reihe, von grundlegend anderen Gesichtspunkten bedingte Kombinatorik dieser Elemente gibt; während die Arbeitslieder selbst - wie dies ebenfalls Bücher sich auf die aufbewahrten wenigen Werke aus einem Mahllied bei Plutarch berufend - ganz andere, der Bewegung des Mühlsteins folgende Rhythmen zeigen.^{30/} Ähnliche Rhythmen kann man aus den verschiedensten Zeiten und Weltgegenden stammenden Arbeitsliedern feststellen.

Die Loslösung vom ursprünglichen Arbeitsrhythmus ist also eine sehr weitgehende. Ihren genauen Weg kennen wir nicht und werden ihn wahrscheinlich nie genau, etappenweise kennen. Dass aber darin als beginnendes Moment die Gedanken- und Gefühlswelt der magischen Periode eine wichtige Rolle gespielt, dass auf späterer Stufe der Zerfall der urkommunistischen Gemeinschaft, die Entstehung der Klassen, das Einandergegenüberstehen von Unterdrücker und Unterdrückung, von Ausbeuter

MTA FIL. INT.

Lukács Arch.

und Ausgebeuteten den Stoff zur inhaltlichen, gedanken und gefühlsmässigen Differenzierung gegeben haben, scheint uns unbezweifelbar. Wie immer es jedoch in den einzelnen Etappen dieser Entwicklung stehen mag, die Tatsache bleibt, dass der Rhythmus einerseits nicht mit immer abgestufter, vielseitiger wird, sondern sich auch ununterbrochen inhaltlich anreichert, dass er aber andererseits in diesem Prozess seine - relativ zu den Gedanken- und Gefühlsinhalten - ursprünglich einfache, formelle Wesensart aufbewahrt. Diese - relativ - einfache und reine Formartigkeit ist zugleich stark, und zwar unmittelbar gefühlbetont. Das hat bereits Aristoteles klar gesehen. Er sieht in den Rhythmen und Melodien Abbilder der verschiedenen menschlichen Leidenschaften, des Zornes und der Sanftmut, des Mutes und der Mässigkeit, sowie die ihrer Gegensätze. Darum kommen sie in seinen Augen den ethischen Eigenschaften und Gefühlen sehr nahe.^{31/}

Wir haben bereits über die Erweckung von Freude und Selbstbewusstsein infolge der Erleichterung der körperlichen Anstrengungen durch den ursprünglichen Rhythmus in der Arbeit gesprochen, und die einfachsten Lebensstatsachen, z.B. die oft bis zur Begeisterung gesteigerte Lust an Marschrhythmen, beim Gehen, besonders wenn es sich um Massen handelt, geben eine einleuchtende Bestätigung hierfür. Da es gewiss eine Anfangsperiode gab, in der alle Siege des Menschen über die Natur, alle damit verbundenen Steigerungen seiner Fähigkeiten als Auswirkungen vom magischen Treffen erklärt wurden, besteht kein Grund, diese Ideologie des Übergangs beim Arbeitsrhythmus abzulehnen. Umso weniger, als seine spontane, fast rein oder überwiegend körperlichen Folgen - deren wirkliche Gründe damals natürlich nicht durchschaut werden konnten - offenkundig eine immanente Richtung, Betonung, Färbung etc. hatten, die parallel mit den magischen Auslegungstendenzen lief; nämlich das Beherrschen einer Naturkraft, oder die Steigerung des Erfolgs in einer menschlichen Tätigkeit durch eine andere Tätigkeit, die diese

nachahmt, jedoch kausal mit ihr in keinem Verhältnis steht, dies zu fördern schienen. Diese Lage ist für die Beziehung von Arbeit und Rhythmus bei den primitiven Menschen gegeben und bietet eine, man könnte sagen, natürliche Handhabe zur magischen Auslegung. Dass die Rhythmik, wie angedeutet, in einer grossen Reihe von magischen Zeremonien eine wichtige Rolle spielt, weist noch deutlicher auf diesen Zusammenhang hin.

Natürlich geht später eine Entwicklung vor sich, die diese Gebundenheit immer stärker ablegt, welcher Tatsache es keineswegs widerspricht, ja sie noch wahrscheinlicher macht, dass - wie wir sehen werden - der Rhythmus seine Ausbildung, seine Differenzierung etc. für die anfänglich magischen Tänze, etc. von höchster Wichtigkeit geworden ist. Jedenfalls ist auch für den höchstgebildeten Menschen der Tatbestand vorhanden, dass die Rhythmik eine Art von "Zauber" ausübt, d.h. dass sie einerseits eine Steigerung unseres Selbstbewusstseins, unserer Fähigkeit des Beherrschens der Umwelt und unseres Selbst zustandbringt, ohne dass wir andererseits darüber im klaren wären, woher diese ihre Macht stammt, mit welchen Mitteln sie wirkt. Platon betrachtet auch noch Rhythmik und Harmonie als "Gottesgaben", die die Menschen den Musen und den Musenführern Apollon und Dionysos als ihren ersten Festgenossen verdanken.^{32/} Und bereits ganz unmythologisch drückt Goethe diese Gefühlsgrundlage des Rhythmus aus: "Der Rhythmus hat etwas zauberisches, sogar macht er uns glauben, das Erhabene gehöre uns an."^{33/}

Dass in unseren Tagen diese Tatbestände zuweilen ins Mystische zurückgedreht werden, ist nicht überraschend. Caudwell, mit dessen Ansichten wir uns bereits auseinandergesetzt haben, sieht in den Künsten, wo der Rhythmus eine sichtbare Herrschaft ausübt, in Lyrik und Musik, Rückwendungen zur magischen Periode. "Darum ist die Poesie instinktiver, barbarischer und primitiver als der Roman."^{34/} Dieser Ausspruch wurde keineswegs darum zitiert, weiler besonders treffend wäre. Er ist sogar ganz schief,

denn die Tendenz zum Barbarischen und Primitiven, die in der imperialistischen Periode zweifellos einen grossen Teil der bürgerlichen Kunst und Kunsttheorie beherrscht, findet sicherlich nicht ihren Gipfel in der Lyrik, im Gegensatz zu den epischen Formen oder zur bildenden Kunst, sondern ist eine generelle ideologische Erscheinung. Wobei noch zu bemerken ist, dass das, was wir in der gegenwärtigen Kultur - oft mit Recht - als barbarisch empfinden, nichts mit einer Rückkehr längst vergangener Zeiten zu tun hat, sondern ein spezifisches, ureigenes Phänomen unserer Periode ist. So um ein krasses Beispiel anzuführen, das ganze, sicherlich barbarische System Hitlers. So schief diese Ansicht Caudwells ist, ist sie jedoch sehr bezeichnend für die Macht derartiger Ideen in unserer Zeit, besonders weil Caudwells Hauptbestreben auf eine marxistische Analyse der ästhetischen Phänomene gerichtet war. Die Gefahr solcher Tendenzen drückt sich vor allem in der Interpretation allgemeiner Kunstprobleme und ihrer gegenwärtigen Lage aus, indem eine aus der sozialen Lage der Intellektuellen in der Imperialistischen Periode erwachsene Gefühlsweise als "magisch", "primitiv" ausgelegt, und zur Grundlage des Wesens und der Genesis der Kunst gemacht wird. Aber nicht geringer ist die Gefahr, die Probleme der Genesis durch solche "Introjektionen" als primitiv getarnte hochmoderne Gefühle zu verzerren und zu verdunkeln, Gerade weil wir - historisch - der magischen Periode in der Genesis des Aesthetischen eine beträchtliche Bedeutung zuschreiben, müssen wir uns immer wieder gegen solche Theorien verwahren. Bei Behandlung der Ornamentik werden wir auf den entscheidenden Vertreter dieser Methode, auf Wilhelm Worringer ausführlich zurückkommen.

Unsere bisherigen Betrachtungen haben gezeigt, dass diese Rekurse auf das "Primitive" nicht nur antihistorisch sind, sondern auch nichts Wesentliches zur Lösung der ästhetischen Probleme beiträgt. Wenn wir nun zur tiefen Aussage Goethes über den Rhythmus zurückkehren, so können wir aus seinen gemeinsamen Bestrebungen mit Schiller klar ~~er~~sehen, wie ästhetische Fragen dieser Art

wirklich konkretisiert werden können. Schiller ist bei der Arbeit am "Wallenstein" auf das Problem von Prosa und Vers gestossen und bei seiner bedeutenden Abstraktionskraft, besonders im Aesthetischen hat er die eigenen Produktionsschwierigkeiten bis zur Höhe der Rückwirkung des Rhythmus auf den dichterischen Gehalt verallgemeinert. Er schreibt in diesem Sinn an Goethe:

"Ich habe noch nie so augenscheinlich mich überzeugt, alles bei meinem jetzigen Geschäft, wie genau in der Poesie Stoff und Form, selbst äussere, zusammenhängen. Seitdem ich meine prosaische Sprache in eine poetisch-rhythmische verwandle, befinde ich mich unter einer ganz anderen Gerichtsbarkeit als vorher; selbst viele Motive, die in der prosaischen Ausführung recht gut am Platz zu stehen schienen, kann ich jetzt nicht mehr brauchen; die waren bloss gut für den gewöhnlichen Hausverstand, dessen Organ die Prosa zu sein scheint; aber der Vers fordert schlechterding Beziehungen auf die Einbildungskraft, und so musste ich auch in mehreren meiner Motive poetischer werden. Man sollte wirklich alles, was sich über das Gemeine erheben muss, in Versen, wenigstens anfänglich, konzipieren, denn das Flache kommt nirgends so ins Licht, als wenn es in gebundener Schreibart ausgesprochen wird."^{35/}

Wir haben es also hier - in konkreterer Form - mit der selben alles erhöhenden und steigernden Funktionen des Rhythmus zu tun, wie im früher zitierten Aphorismus Goethes. Nur dass dieser bloss die Wirkung, den subjektiven Reflex plastisch zusammenfasst, während Schillers Betrachtung auf die Wechselwirkung von Form und Inhalt gerichtet ist; sie geht von der formellen Funktion des Rhythmus als von etwas Gegeben aus, und untersucht nun prinzipiell, in welcher Weise jeder Gehalt modifiziert /gesteigert/ werden muss, damit seine richtige, organische Einheit mit der rhythmischen Form, mit ihren Anforderungen zustandekomme. Wir können hier alle seine sehr interessanten Gedanken unmöglich in extenso zitieren; sie zeigen wie reich, komplex und inhaltsvoll diese Wechselbeziehungen in jedem konkreten Fall werden. Seine abschliessenden Folgerungen müssen dennoch angeführt werden, da in ihnen eine tiefe und richtige Zusammenfassung der Beziehung des Rhythmus zum Gesamtgehalt des

Wortkunstwerks enthalten ist, obwohl Schiller hier konkret nur das Drama ins Auge fasst. Das ist für uns bedeutsam, um den ästhetischen "Ort" des Rhythmus so genau, wie hier möglich, zu begreifen. Darüber hinaus weisen diese Gedankenreihen auf wichtige Fragen, an die wir erst im nächsten Kapitel herantreten können: auf die Rolle, die die abstrakten Elemente und Momente der ästhetischen Form in der Konstituierung der eigentlichsten, der konkreten künstlerischen Formen, die die widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit ästhetisch gewährleisten, spielen. Die Klärung ihres Wesens ist auf dieser abstrakten Stufe, wie wir sehen werden, nur eine Vorarbeit, nur eine Reinigung des Terrains, um diese Frage später adäquat stellen zu können. Der ganzen Wesensart unserer Arbeit entsprechend handelt es sich dabei noch nicht um die konkrete Lösung der ästhetischen Probleme selbst. Deren unvermeidliche Klärung dient auf dieser Stufe nur dazu: die Genesis der Kunst, ihre Ablösung vom Alltagsleben und von seinen anderen Objektivationen in philosophischer Weise zu erhellen.

Schiller schliesst seine diesbezüglichen Mitteilungen an Goethe so ab: "Der Rhythmus leistet bei einer dramatischen Produktion noch dieses Grosse und Bedeutende, dass er, indem er alle Charaktere und alle Situationen nach Einem Gesetz behandelt und sie, trotz ihres inneren Unterschiedes in Einer Form ausführt, er dadurch den Dichter und seinen Leser nötigt, von allen noch so Charakteristisch-Verschiedenen etwas Allgemeines, rein Menschliches zu verlagen. Alles soll sich in dem Geschlechtsbegriff des Poetischen vereinigen und diesem Gesetz dient der Rhythmus sowohl zum Repräsentanten als zum Werkzeug, da er alles unter Seinem Gesetze begreift. Er bildet auf diese Weise die Atmosphäre für die poetische Schöpfung, das Größere bleibt zurück, nur das Geistige kann von diesem dünnen Elemente getragen werden.^{36/}" Schiller weist in diesen Betrachtungen vor allem auf drei wichtige Wirkungen des Rhythmus in Komplexen, gehaltvollen, inhaltserfüllten Kunstgebilden hin. Erstens auf seine vereinigende, inhaltlich Heterogenes homogeneisierende Funktion; zweitens auf seine

Bedeutung in der Auswahl des Gewichtigen, im Ausscheiden des nebensächlichen Details; drittens auf seine Fähigkeit, eine einheitliche, ästhetische Atmosphäre für das Ganze eines konkreten Werks zu schaffen. Die bloße Aufzählung solcher Gesichtspunkte reicht hin, um zu sehen, wie weit sich der Rhythmus als konkretes Moment einer konkreten gestalterischen Totalität von seinen einfachen abstrakten Ursprüngen entfernt hat, wie er nunmehr Funktionen zu erfüllen berufen ist, die zur Zeit seiner Entstehung in ihm naturgemäss nicht einmal im Keime enthalten waren.

Trotzdem ist seine Kontinuität mit den Anfängen keineswegs eine zufällige oder willkürliche, auch kann sie nicht bloss aus seiner formellen Wesensart begriffen werden. Wenn wir dabei an die oben analysierten Ausführungen Schillers denken, so wird es klar, dass solche Aufgaben, wie er der ordnenden Tätigkeit des Rhythmus zuweist, diese nur vollführen kann, wenn er in bestimmten Beziehungen homogen mit den von ihm geordneten anderen Elementen der betreffenden Kunstart ist. Es unterliegt nun keinem Zweifel, dass diese im gegebenen Fall /und auch allgemein/ Widerspiegelungen der objektiven Wirklichkeit sind. Will doch Schiller durch den bewusst angewendeten Rhythmus gerade das erreichen, dass in den herangezogenen Widerspiegelungsbildern eine stärkere Bewegung zum Betonen des Wesenhaften entstehe, dass sie ihre ursprüngliche Selbständigkeit einander gegenüber, als einzelne, heterogene Widerspiegelungsstücke abstreifen, und die Homogenität eines einheitlichen dramatischen Stromes erringen. Es ist klar, dass nur eine Widerspiegelung der Wirklichkeit eine solche Funktion im Ordnen der Widerspiegelungselemente zu einem unifizierten Abbild der Wirklichkeit im Kunstwerk zu leisten imstande ist.

Die Verwandlung des realen Reaktionsmoments des Rhythmus, als Moment des Arbeitsprozesses, in eine Widerspiegelung war, wie wir gesehen haben, bereits die unerlässliche Voraussetzung für seine Anwendung auf verschiedene Gebiete des Alltagslebens: er erhielt aber dort, wie wir ebenfalls hervorgehoben haben, gedanklich vorerst eine magische Umhüllung. In dieser waren aber bereits die Keime seiner ästhetischen Funktion objektiv

enthalten, ja gerade hier tritt bereits sein spezifischer Charakter als ästhetische Kategorie immer deutlicher hervor. Erstens sein formeller Charakter. Der Rhythmus ist nunmehr zwar eine Widerspiegelung der Wirklichkeit, jedoch nicht die ihrer konkreten Inhalte, vielmehr und im Gegensatz dazu die jener bestimmten wesentlichen Formen, die solche Inhalte objektiv gliedern und ordnen, die sie für den Menschen brauchbar, nützlich machen. Auch in dieser Ausbreitung und Verallgemeinerung spielt die Magie eine gewisse Rolle. Sie entfernt die widerspiegelten Rhythmen immer stärker von ihrem realen Ursprung, wendet sie auf neue Formen von Bewegungen, Gesängen etc. an, schafft dadurch neue Variationen und Kombinationen zwischen ihnen, ohne deshalb ihre ordnende Funktion aufzugeben oder abzuschwächen. Ja im Gegenteil: gerade die magische Bindung, das Zeremonienhafte an ihr betont noch stärker, diesmal aber nicht aus sachlichen Gründen, sondern gefühlsbetont, Gefühle erweckend, evokativ im Rhythmus das Prinzip einer vom Menschen bejahten, sein Selbstbewusstsein erweckenden und erhöhenden Ordnung. Dabei ist noch zu betonen, dass dieses immer energischere in Erscheinungtreten des Rhythmus als Form eine Form von inhaltlich /magisch-inhaltlich/ bestimmten Zielsetzungen ist, je konkreter diese als solche determiniert sind, desto stärker tritt der formelle Charakter des Rhythmus hervor. Dass diese Bindung an die Magie sehr oft zu einer Erstarrung ins streng vorgeschriebene Zeremonienhafte führt, ist unbestreitbar. Das ändert aber nicht an ihrer Bedeutung als Überleitung, als Übergang, nur dass dieser nichts geradlinig, sondern kampfvoll sein muss. Eine ähnliche Bewegung von der besonderen künstlerischen Inhaltlichkeit zur klaren Befestigung des formellen Charakters, tritt - mit allen Widersprüchen, die wir früher analysiert haben - in Erscheinung, wenn die gesellschaftliche Entwicklung die besondere Gestalt des Ästhetischen herausarbeitet. Es handelt sich also um einen langwierigen Prozess mit einigen Knotenpunkten, ja Sprüngen, bis aus der Wirklichkeit des Rhythmus im Arbeitsprozess ein wichtiges, abstrakt-formelles Element der künstlerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit wird.

Indem etwas in der Wirklichkeit sich unzähligemale Wiederholendes in seinen dauernden Momenten durch die Widerspiegelung fixiert und immer erneut auf neue Tatsachen und Komplexe angewendet wird, geschieht etwas Aehnliches dazu, was Lenin über die Schlussformen als Widerspiegelungen der Wirklichkeit genial ausgesagt hat. Jedoch ist dieser Widerspiegelungscharakter einer Form, eines mannigfaltigen anwendbaren Prinzips hier von qualitativ anderer Art, als das von Lenin beschriebene - logische - Phänomen. Eine echtere Analogie dazu bildet der Rhythmusbegriff der Prosodie, wir haben aber sehen können, dass dieser nicht in seiner reinen Wesenheit für die ästhetische Praxis in Betracht kommt, sondern der inhaltdurchdrängte, konkretbesondere Rhythmus selbst. Unsere früheren Betrachtungen haben aber auch gezeigt, dass der prosodische "Begriff" des Rhythmus nicht einfach eine ausserästhetische Abstraktion ist. Der endgültige Rhythmus eines Werks ist das Ergebnis einer widerspruchsreich-kampf vollen Einheit beider Momente.

Dieser Unterschied leitet zum zweiten Gesichtspunkt über. Der Rhythmusbegriff der Prosodie /oder der Musiktheorie etc./ hat in seinem begrifflichen Wesen etwas von der Wesensart anderer Begriffe, gehört insofern auch in die Zusammenhänge einer Wissenschaft, enthält also Tendenzen, die ebenfalls desantropomorphisierend wirken. Der konkret-besondere Rhythmus selbst - als ästhetische Kategorie - ist dagegen rein anthropomorphisierend. Er entsteht aus der Wechselbeziehung des arbeitenden Menschen mit der Natur, vermittelt durch deren gesellschaftliche Beziehungen miteinander, und soweit in der Entwicklung der Kunst rhythmische Beziehungen entdeckt werden, die unabhängig vom Menschen und seinem Bewusstsein existieren, werden sie - als Gegenstände oder Ausdrucksmittel der Kunst - entsprechend anthropomorphisiert, auf den Menschen, auf das Menschengeschlecht bezogen. /Tag und Nacht, Jahreszeiten etc./ Und wenn im Laufe der Entwicklung der Mensch an sich selbst Rhythmen physiologischen Charakters bewusst macht und ästhetisch

auswertet /Atmen, Puls, etc./ so dienen sie der Verfeinerung, der Differenzierung, der Weiterbildung von bereits entstandenen Rhythmen, ohne deren Grund charakter entscheidend zu verändern; hauptsächlich, weil sie schon längst - in unbewusster Weise - an der Gestaltung des Rhythmischen mitbeteiligt waren.

Darum hat jeder Rhythmus, der ästhetisch in Betracht kommt, einen emotionalen, evokativen Charakter. Dieser ist schon in der Realität, im Arbeitsprozess keimhaft vorhanden, jedoch bloss als spontanes Nebenprodukt. Erst wenn dieser Rhythmus - als Widerspiegelung einer Form, eines Formungsprozesses im oben angegebenen Sinn - bewusst angewendet wird, wird diese Evokation zum Ziel und seine ursprünglich rein kausale Verursachtheit kehrt sich ins Teleologische um. Natürlich ist auch die Arbeit selbst teleologisch, in ihr jedoch ist das reale Arbeitsprodukt das Ziel eines realen Arbeitsprozesses, worin der Rhythmus nur ein Hilfsmittel ist, in der Widerspiegelung dagegen /auch wenn die Arbeit selbst etwa im Tanz nachgeahmt wird/ wird die Evokation zum Telos. Dieser Übergang beginnt sich schon in der Magie zu vollziehen. So jedoch, dass das, was in unserer Analyse als Ziel erschien, nur als Sprungbrett, als einem höheren Ziele dienendes Zwischenziel gesetzt wird. Hier ist also das Aesthetische bereits an sich vorhanden, um sein echtes Für-Sich-Sein zu erringen, muss es die transzendente Umklammerung abreissen, muss die Evokation des menschlichen Selbstbewusstseins als allein wahres, als - in diesen Zusammenhängen - "letztes" Ziel setzen. Die Entstehung des Aesthetischen ist also auch hier ein Saecularisieren, ein Indischmachen, ein In-den-Mittelpunkt-Rücken des Menschen. Das anthropomorphisierende Prinzip ist hier keine Beschränkung des Horizonts, kein Magel, keine Falsche Projektion in ein magisch-fiktive - Objektswelt, sondern die Entdeckung einer neuen Welt, die des Menschen - für den Menschen.

Wir mussten in den letzten Bemerkungen wieder vorgreifen. Und zwar im doppelten Sinne. Einerseits musste auf das allgemeine

Wesen des Aesthetischen, wenigstens abstrakt, hingewiesen werden, ohne vorläufig den ganzen Prozess der jeweiligen Entstehung der Kunst aus der Tiefe und Fülle des Alltags und ihr Zurückströmen in diese auch nur andeuten zu können; der Begriff des Aesthetischen musste also zu eng und zugleich zu allgemein gefasst werden. Andererseits musste er auch zu weit genommen werden. Denn wir sprachen ja eben von der Kunst im Allgemeinen und nicht speziell über das ästhetische Wesen des Rhythmus als über ein abstraktes, formelles Teilmoment des Aesthetischen. Nach dem bisher Ausgeführten können wir dieses kurz so zusammenfassen: der Rhythmus ist - eben als abstrakt-formelles Teilmoment - objektiv weltlos, wenn auch der Möglichkeit nach weltbezogen, weltenordnend; subjektiv angesehen subjektlos, wenn er auch in seiner Intention evokativ stets auf das Subjekt gerichtet ist. Erst damit haben wir das Wesen solcher abstrakter Momente des Aesthetischen einigermaßen umrissen. Weltlosigkeit und Subjektlosigkeit sind die inhaltlichen Kennzeichen eines Gebildes formeller Art. /Hier ist von Weltlosigkeit im allgemein ästhetischen Sinne die Rede, als Charakteristik abstrakter Formungsmomente. Es gibt natürlich Fälle in der Entwicklung der Kunst, in denen Kunstformen, die in ihrem Wesen nach eine "Welt" gestalten sollen - Epik, Dramatik, Malerei etc. - infolge bestimmter abstraktiven Tendenzen ihrer Periode weltlos werden. Diese Möglichkeit müsste hier kurz erwähnt werden, um eine Verwechslung der Weltlosigkeit des Rhythmus mit dieser zu vermeiden./

Deshalb sind diese Elemente des Aesthetischen einer desantropomorphisierenden, wissenschaftlichen Betrachtung am direktesten zugänglich. Deshalb können sie auch am leichtesten formalistisch erstarren. Dies kann bereits in der magischen Entstehungsperiode, vor dem Selbständigwerden des Aesthetischen geschehen, indem ein zeremonienhafter Formalismus das spontan

Evokative niederhält, in Routine verwandelt, seine Entfaltung hemmt. Jedoch auch die spätere Kunstgeschichte zeigt, wie leicht die - nicht unbedingt von der unmittelbaren künstlerischen Praxis ausgehende - Verallgemeinerung und Systematisierung des Rhythmischen Ausgangspunkt zu einer akademistischen Erstarrung, zu einer bloss formellen, im tiefsten Sinne antikünstlerischen Virtuosität werden kann. Die Gründe derartiger Phänomene sind sehr geeignet das Wesen der Rhythmus als spezifische, abstrakte, ästhetische Form zu erhellen. Es wurde schon wiederholt ausgesprochen, und es wird in den späteren, konkreteren Darlegungen eine ausschlaggebende Rolle spielen, dass das entscheidendste Merkmal der Eigenart der ästhetischen Form gerade darin besteht, stets Form eines bestimmten Inhalts zu sein. Diesen Prinzip gegenüber können auch die abstrakten Elemente dieser Form - letzten Endes - keine Ausnahme bilden. Sobald ihnen eine solche Verbindung zum - stets einmalig konkreten - künstlerischen Gehalt fehlt, tritt die oben angezeigte Erstarrung unfehlbar ein. Und es sei hier nur nebenbei bemerkt, dass darin sich zugleich die Kontinuität in der Entwicklung des Rhythmus aus der Arbeit, aus der Praxis der Menschen ausdrückt. Auch dort entsteht er aus einer konkreten Wechselwirkung zwischen den konkreten Fähigkeiten des Menschen und den konkreten Eigentümlichkeiten bestimmter Naturvorgänge. Sobald die Arbeit, wie wir gesehen haben, mit der Herrschaft der Maschine, nicht mehr konkret vom Menschen aus bestimmt ist, hört der Rhythmus auf, in diesem Sinne zu existieren und zu wirken, obwohl - reinobjektiv angesehen, begrifflich betrachtet die Maschine ebenfalls einem Rhythmus der Bewegungen haben kann. /Dass dieser ebenfalls unter Umständen künstlerisch gestaltet werden kann, soll nicht bestritten werden. Er ist aber dann aus einer das objekt bestimmenden Form in ein Objekt der künstlerischen Formung auf Grundlage der anthropomorphisierenden Rhythmenentwicklung verwandelt worden./

IFA FIL INT
Lukács Arch

Die Betonung der allgemein ästhetischen Seite des Rhythmus reicht jedoch zu seiner vollständigen Bestimmung noch nicht aus. Wir mussten die ästhetische Seite seiner

Weltlosigkeit und Suggestlosigkeit energisch hervorheben. Dadurch sind aber seine ästhetischen Bestimmungen keineswegs aufgehoben, sondern bloss näher bestimmt. Weltlosigkeit bedeutet, mit diesen Einschränkungen, also so viel, dass der Rhythmus als Widerspiegelung eines formalen Moments der Welt, diese inhaltlich nicht in sich begreifen kann. Er ist in einem gewissen Sinne inhaltlos, d.h. - abstrakt angesehen - auf beliebige Inhalte formell beziehbar. Jedoch erstens ist diese Möglichkeit der Beziehung zu einem Inhalt zugleich ein Imperativ; ohne eine solche Beziehung ist der Rhythmus ästhetisch nicht vorhanden. Zweitens muss die abstrakte Bestimmung der Beziehbarkeit auf beliebige Inhalte dahin konkretisiert werden, dass zwar aus der Analyse eines Rhythmus für sich es niemals herausgebracht werden kann, auf welche Inhalte der anwendbar ist; dass aber in jedem einzelnen konkreten Fall der Inhalt eine deutliche und eindeutige Affinität zu einem bestimmten Rhythmus hat. Weltlosigkeit bedeutet also Inhaltslosigkeit im hier dargelegten Sinn, gepaart mit einer bestimmten unaufhebbaren, wenn auch a priori nicht bestimmaren, passiven, vom Inhalt ausgehenden Intention zu je einem ganz konkret bestimmten Inhalt.

Sehr ähnlich ist es um die Subjektivität des Rhythmus bestellt. Auch hier ist diese Art der Widerspiegelung einer Form an sich unabhängig vom schaffenden und rezeptiven Subjekt. Aber auch hier ist diese Unabhängigkeit nicht erkenntnistheoretischer Art, wie in der Wissenschaft, sondern involviert ebenfalls eine gewisse Intention auf die Subjektivität: auf die Evokation bestimmter konkreter Gefühle, Empfindungen, etc., und zwar sowohl für das schöpferische, wie für das rezeptive Subjekt. Die Intention ist jedoch keine direkte, sondern wird durch die zu formenden Inhalte vermittelt, aber so, dass die Form nicht in dem Sinne restlos mit dem von ihr geformten Inhalte verschmilzt, wie in den eigentlichen, mimetischen Formen, sondern bei der Notwendigkeit einer konkreten und organischen Einheit, bei dem Erlebniszwang einer aus dem Gehalt heraus-

wachsenden Form, doch eine gewisse - evokativ wirkende - Selbständigkeit als Moment bewahrt.

Die für die Aesthetik ausschlaggebende Einheit von Form und Inhalt erscheint mithin in einer modifizierten, beschränkteren Weise. Das ist ein wesentliches Kennzeichen aller abstrakten Formen, als Widerspiegelungen bestimmter, isolierbarer, formeller Momente der Wirklichkeit. Die für die Aesthetik ausserordentlich grosse Bedeutung dieser Wesensart der abstrakten Formen werden wir detailliert erst in der Analyse der Ornamentik behandeln können, wo solche abstrakten Formen nicht mehr als blosse Momente eines - nicht abstrakten - Komplexes auftreten, sondern sich zu selbständigen Kunstformen zu organisieren imstande sind.

II.

Symmetrie und Proportion

Von philosophischem Standpunkt bieten die Probleme von Symmetrie und Proportion viel weniger Schwierigkeiten, als die des Rhythmus. Vor allem deshalb, weil sie zwar ebenfalls abstrakt-formelle Widerspiegelungen bestimmter, wesentlicher und wiederkehrender Momente der objektiven Wirklichkeit sind, in der menschlichen Praxis und insbesondere in der künstlerischen jedoch niemals mit jener - relativen - Selbständigkeit auftreten könne, die wir beim Rhythmus feststellen mussten. Sie bleiben stets blosse Momente eines Komplexes, dessen entscheidende Aufbauprinzipien nicht abstrakter Wesensart sind. Damit fällt bei ihnen die ganze, komplizierte Dialektik des - relativ - selbständig wirkenden Momentes weg, sie müssen nur als Momente untersucht werden. Im bestimmten Sinne und gleichzeitig auf höherer Stufenleiter kehren diese Probleme wieder zurück, wenn Symmetrie und Proportion als Momente einer abstrakt-totalen, zur Werkhaftigkeit erhobenen Form in der Ornamentik auftreten. Dann sind sie aber auch nur Teilmomente, jener dialekt

tischen Widersprüchlichkeit, die das Wesen der Ornamentik in der Aesthetik bezeichnet.

Die Verschiedenheit dieser abstrakten Kategorien vom früher behandelten Rhythmus zeigt sich auch darin, dass jene weitaus offensichtlicher in der vom Menschen unabhängig existierenden Natur vorhanden sind, als dieser. Es wäre sogar sehr naheliegend in ihm ausschliesslich eine Widerspiegelung solcher in der Natur vorhandenen, durch Naturgesetze hervorgerufenen Verhältnisse zu erblicken, wie sie auch in der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit so vorkommen. Die Gefahr, die aus einer solchen allzu unmittelbaren Fassung der Widerspiegelungslehre in bezug auf derartige Gegenstände scheint zunächst nur das Problem der Genesis zu betreffen: ästhetische Gefühle, die erst auf höherentwickelten Stufen der Kultur entstehen können, werden auf diese Weise in die Ursprünge hineinprojiziert. Die konkreten Gefahren, die daraus entspringen, können wir erst bei der Analyse der Ornamentik eingehend behandeln.

Hier muss nur eine methodologische - abenfalls vorwegnehmende - Bemerkung gestattet werden, die vielleicht auch darum erlaubt ist, weil sie in unseren bisherigen Betrachtungen wenigstens implicite enthalten war, nämlich dass das theoretische Gewicht der Genesis in der künstlerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit ein qualitativ anderes ist, als in der wissenschaftlichen. Der Unterschied hängt mit der bereits angedeuteten strukturellen Historizität jener Gebilde, die die Künstlerische Widerspiegelung schafft, zusammen: ist das Kunstwerk seinem objektiven Wesen nach historisch, d.h. ist seine konkrete Genesis ein objektiver, nicht wegzudenkender Bestandteil seines ästhetischen Wesens als Kunstwerk, so lassen sich Genesis und ästhetische Eigenart nicht in jener genauen Weise trennen, wie in der Wissenschaft der Wahrheitsgehalt eines Satzes, einer Theorie, etc. sachlich nichts mit den Umständen seiner Entstehung zu tun hat. Wir können den historischen Gesichtspunkt gegebenenfalls Erklärung ihrer unvollständigen Annäherung an die richtige Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit erfolgreich heranziehen

Damit wird jedoch die Kernfrage der wissenschaftlichen Wahrheit nicht berührt. Darin kommt aber, wie wir gesehen haben viel mehr als eine bloss verschiedene Proportionalität im Verhältnis von Theorie und Geschichte zum Vorschein; der Unterschied hat vielmehr eine wichtige Bedeutung für sämtliche Probleme beider Arten der Widerspiegelung der Wirklichkeit. Die hier ausschlaggebenden Fragen können wir erst später behandeln, dort, wo wir auf das Verhältnis des An sich zum Für uns in beider Arten der Widerspiegelung zu sprechen kommen. Jetzt mag uns der erneute Hinweis auf den anthropomorphisierenden Charakter der ästhetischen Widerspiegelung genügen. Wir haben bereits gesehen, und werden es je weiter wir in der Konkretisierung seiner Wesenart kommen, desto deutlicher erkennen, dass das anthropomorphisierende Prinzip in der Aesthetik - und nur in ihr - keine Subjektivierung, nicht einmal im Sinne einer gesellschaftlich notwendigen, wie in der Religion, bedeutet, sondern eine eigenartige Objektivität, die freilich unzertrennlich mit der menschlichen Gattung, als Gegenstand und Subjekt des Aesthetischen verbunden ist.

Dieses Anthropomorphisieren ist ein grundlegendes Phänomen für die Symmetrie soweit sie für die Aesthetik in Betracht kommt. Schon Hegel hat festgestellt, dass objektiv angesehen zwischen den Raumkoordinaten, die wir mit den Ausdrücken Höhe, Länge, Breite bezeichnen, an sich keine Unterschiede sind. "Die Höhe" führt er weiter aus, "hat ihre nähere Bestimmung an der Richtung nach dem Mittelpunkt der Erde; aber diese konkretere Bestimmung geht die Natur des Raums für sich nichts an."^{1/} An sich ist dies eine allgemein geozentrische und nicht speziell auf den Menschen bezogene Konstellation. Sie erlangt ihre Besonderheit erst mit dem aufrechten Gang des Menschen, worin, wie Darwin und Engels zeigen, ein entscheidendes Trennungsmerkmal vom tierischen Zustand in Erscheinung tritt.^{2/} Wie sehr dadurch alle Beziehungen zur Wirklichkeit, zur Natur umgestaltet werden, zeigt sich schon darin, dass überall, wo die Symmetrie in der menschlichen Produktion zum

Vorschein kommt, ein Vorherrschen der vertikalen Achse vor der horizontalen zu beobachten ist. So sagt Boas: "In der weitaus grössten Zahl der Fälle von symmetrischen Arrangements finden wir solche als rechts und links von der vertikalen Achse, viel seltener die von ober und unter einer horizontalen."^{3/}

Hier ist bereits ein weiteres wichtiges Moment ausgesprochen, das von rechts und links. Weil hebt in seinem interessanten Buch über Symmetrie mit Recht hervor, dass wissenschaftlich angesehen naturgemäss nicht der geringste Unterschied zwischen rechts und links vorhanden sein kann. Degegen entsteht in der menschlichen Gesellschaft ein sehr schaffer Unterschied, ja Gegensatz zwischen ihnen, sie entwickelt sich zu Symbolen von Gut und Böse^{4/}. Sie werden aber nicht nur einfach symbolisch wertbetont; die bisher angedeutete Symbolik könnte an und für sich nur eine an rechts und links assoziierte Allegorik sein /und ist es auch in vielen Fällen/. Als solche kann sie sogar umgekehrt werden. Man denke an das - freilich moderne - Beispiel von rechts und links in der Politik, wo, seit dem Jacobinismus in der französischen Revolution in sehr breiten Massen gerade das Linke die Wertbetonung des Richtigen, Fortschrittlichen etc. erhält. Hier sind freilich rechts und links schon stark entsinnlichte, allgemeine Begriffe geworden, in denen nur äusserst abgeblasste Erinnerungsbilder der ursprünglichen, unmittelbar sinnlichen Erlebnisse von rechts und links sich erhalten haben.

Dass es sich aber bei rechts und links nicht nur um blosse Assoziationen allegorischen Charakters handelt, zeigen die ausserordentlich interessanten Aufsätze Wölflins über diese Frage. Wölflin wirft das Problem von rechts und links für die Komposition der Malerie auf, und auch dort nur von einer bestimmten Entwicklungsstufe an. In ihr erhält die Bewegung des Auges beim Beschauer, d.h. die ästhetische Wirkung der Komposition eine ausschlaggebende Bedeutung auch dann, wenn das Bild im Wesentlichen Symmetrisch aufgebaut ist.

Wölflin illustriert diesen Gedanken an der sixtinischen Madonna und an Holbeins Darmstädter Marienbild. Diese Bedeutung steigert sich noch, wenn die Komposition nicht symmetrisch ist. Wölflin beschreibt das wesentliche Erlebnis, das sich hier aus der Komposition ergibt folgendermassen: "Im weiteren Verlauf solcher Beobachtungen ergibt sich dann, dass wir durchweg von steigenden und fallenden Schräglinien zu reden Anlass haben. Was im Sinn der Links-Rechts-Diagonale läuft, wird als Steigen, das entgegengesetzte als Fallen empfunden. Dort sagen wir /wenn sonst nichts dagegen spricht!/: die Treppe führt hinauf, hier: die Treppe führt hinab. Die gleiche Berglinie wird sich emporziehen, wenn die Höhe rechts liegt, und wird sich senken, wenn die Höhe links liegt. /Daher auf Abendslandschaften so häufig die Abdachung des Berges von links nach rechts hin/.^{5/} Es kommt für uns hier nicht darauf, an, ob es Wölflin gelungen ist, ein allgemeines Kompositionsgesetz der Malerei auszusprechen; er selbst äussert sich darüber sehr vorsichtig, indem er nachdrücklich hervorhebt: "wenn sonst nichts dagegen spricht", er versäumt auch nicht hinzuzufügen, dass seine Beobachtung auf bestimmte Kunstgattungen beschränkt ist. "Für die Architektur spielt das Problem des Rechts und Links im dargelegten Sinne keine Rolle, für die darstellende Kunst erst von einer bestimmten Entwicklungsstufe und auch dann nicht gleichmässig."^{6/} Aber die Analyse von sonst sehr verschiedenen Kunstwerken - ich verweise nur auf eine Landschaft Rembrandts, auf die Beziehung der Raffaelschen Kartons zu den ausgeführten Teppichen - zeigt, dass es sich hier zumindest um ein nicht zu vernachlässigendes partialphänomen der Bildkomposition handelt, nämlich "dass die rechte Bildseite einen anderen Stimmungswert hat, als die linke".^{7/}

Für unsere Zwecke reicht so viel vollkommen aus. Dann es sollte hier bloss angedeutet werden, dass die objektive Symmetrie der Natur, sobald sie durch die Praxis in menschliche Widerspiegelung eingezogen wird / diese muss keineswegs unbedingt eine künstlerische sein/, stark verändernden Tendenzen

unterworfen wird. Die Wirkung dieser gehen keinesfalls so weit, die Symmetrie überhaupt aufzuheben. Diese bleibt bestehen, ihre ästhetische Widerspiegelung nimmt aber - und zwar je entwickelter die Kunst wird, desto stärker - den Charakter einer modifizierenden Annäherung an. Bei dieser Bestimmung sind beide Termini gleich wichtig. Denn die Annäherung ist hier nicht wie in der Wissenschaft der Versuch, immer näher zum Gegenstand zu kommen, sondern bleibt, mit künstlerischer Absicht, auf einer bestimmten Stufe stehen; auf einer Stufe, die die Symmetrie als solche für den Zuschauer sichtbar und erlebbar macht, jedoch derartig gewichtige Modifikationen, Abweichungen einfügt, dass die Symmetrie niemals in ihrem wirklichen und konsequent ausgedrückten Wesen zur Geltung gelangt, sondern zu einer blossen - freilich wichtigen - Komponente der konkreten Bildtotalität wird.

Natürlich gibt es, vor allem in der Ornamentik Beispiele einer folgerichtig durchgeführten Symmetrie, z.B. im sogenannten Wappenstil, wo Tiere, Pflanzen, sogar Menschen in voller Entsprechung, ohne das hier erörterte rechts-links-Problem auch nur anzuschneiden, rein dekorativ abgebildet werden. Es ist klar, dass daraus nur eine denkbar abstrakte, sehr geringe Variationen, Entwicklungsmöglichkeiten zulassende Gestaltungstendenz entspringen könnte. Sie spielt deshalb in den Anfängen, vor allem der orientalischen Kunst eine nicht unbeträchtliche Rolle. Später wird der Wappenstil zum Zeichen der Erstarrung, des Niedergangs. Ein in Bezug auf eventuelle Unterschätzungen solcher Tendenzen derart unverdächtig Zeuge, wie Riegl sagt darüber: "Das Prinzip des Wappenstils, die absolute Symmetrie hat in der späten Antike überhaupt eine sehr massgebende Rolle gespielt, was vielleicht mit der sinkenden Schaffenskraft im Kunstleben dieser Zeit zusammenhängt, da die hellenistische Kunst noch die relative Symmetrie

in der Dekoration beobachtete, und die Langweiligkeit der absoluten Symmetrie nach Möglichkeit vermied."^{8/}

Aus alledem können aber, im Gegensatz zum Rhythmus, kaum auch nur einigermaßen sichere Schlüsse auf das Problem der Genesis gezogen werden. Dass die Bevorzugung der rechten Seite mit der Arbeit, mit der Rolle, der rechten Hand in ihr zusammenhängen mag, scheint auf den ersten Blick ziemlich plausibel. Dafür spricht die Ansicht Paul Sarasins, dass die keilförmigen Steinchen und Faustkeile der Steinzeit noch teils für den Gebrauch mit der rechten, teils für den mit der linken zugeschliffen waren, dass also eine Bevorzugung der rechten Hand in der Steinzeit nicht nachweisbar ist. Diese sei erst in der Bronzezeit entstanden. Die Frage ist jedoch, soweit mir als Nichtfachmann bekannt, heute noch so stark umstritten, dass es sehr gewagt wäre Folgerungen zu ziehen. Umso weniger als, wie es scheint, die europäische Kunst betreffende sehr plausible Hypothese Wölflins in bezug auf die orientalische Kunst stark bezweifelt wird.^{9/} Wir können also nicht einmal darüber etwas auch nur einigermaßen wahrscheinliches aussagen, ob es sich hier um eine rein physiologische, oder um eine gesellschaftliche, die physiologische Disposition durch die Arbeit modifizierende Tendenz handelt.

Jedenfalls ist aber hier der grundlegende Widerspruch zwischen abstrakt geometrischen Kategorien wie Symmetrie und zwischen den Aufbaugesetzen des organischen Lebens sichtbar geworden. Weil weist in seinem Buch mit Recht die Tendenz zur Assymetrie im Dasein der Organismus auf.^{10/} Es handelt sich hier um einen echten Widerspruch. Denn ebenso wie in der anorganischen Welt die Gesetze der Materie symmetrische Gebilde hervorbringen, so vor allem die Kristalle, über die Ernst Fischer - in richtiger Polemik gegen idealistische Auffassungen - auseinandersetzt, dass auch hier der Inhalt /Struktur und Bewegungsgesetze der Atome/ die Form und nicht

umgekehrt die Form den Inhalt bestimmt^{11/}, müssen die Fragen der Morphologie auf organischem Niveau nach den objektiven Gesetzen der Materie beurteilt werden. Hier tritt nun ein echter Widerspruch zu Tage, dass nämlich der Organismus gleichzeitig und in untrennbarer Weise symmetrisch und asymmetrisch ist. Eine ausführliche Behandlung dieser Frage gehört naturgemäss nicht hierher. Bestimmte ihrer Konsequenzen würden bereits bei Gelegenheit der rechts-links-Frage gestreift. Wir verweisen also bloss auf ein Beispiel, das für die spätere Kunst von höchster Wichtigkeit ist: auf die gleichzeitig symmetrische und asymmetrische Wesensart des menschlichen Gesichts. Die Tatsache ist jedem bekannt. Und wer sich die Mühe genommen hat, die echte Physiognomie eines Menschen mit jenen Bildern zu vergleichen, die man aus der Verdoppelung und Gleichmachung je einer Gesichtshälfte zusammenstellt, wird unschwer sehen, dass einerseits diese Konstruktionen im Gegensatz zur Lebendigkeit des wirklichen Gesichts eine unaufhebbare physiognomische Starrheit erhalten, dass andererseits die beiden Kombinationen sowohl untereinander, wie im Vergleich zum Original in Bezug auf Ausdruck völlig verschieden sind. Ohne irgendeine Analyse der hier möglichen und auftauchenden Fragen auch nur zu versuchen, ist schon der so abstrakt gestreifte Tatbestand hinreichend, um einzusehen, dass jedes menschliche Gesicht /und darum natürlich auch seine künstlerische Widerspiegelung/ im Ganzen wie allen Details die dialektische Einheit des Widerspruchs von Symmetrie und Asymmetrie als bewegenden Faktor in sich enthält, dass die künstlerische Lösung nicht in einer Aufhebung diesen Widerspruchs, sondern in seiner das ganze Kunstwerk fundierenden, möglichst vielseitigen und vollständigen, alle Details umfassenden Durchführen besteht; wobei naturgemäss die künstlerische Widerspiegelung beide Seiten des Widerspruchs stärker

betont, als die Wirklichkeit selbst. Die Symmetrie wird und kann hier nicht einfach aufgehoben werden; sie erscheint überall als eine Seite, als ein Moment des grundlegenden Widerspruchs; sie ist nur im Sinne der oberflächlichen Anschauung vom rein symmetrischen Charakter des Menschengesichts aufgehoben. Das heisst, es entsteht hier ein echter Widerspruch im Sinne von Marx, dass nämlich die Widersprüche nicht aufgehoben werden, wohl aber ihr zusammen die Form schafft, "worin sie sich bewegen können".^{12/}

Ein Widersprüchlichkeit verwandter Art beherrscht das Problem der Proportionalität. Die Übergänge von einem Problem zum anderen sind in der Praxis oft ganz unmerklich. Verständlicherweise, denn sobald die eben geschilderte Dialektik der Symmetrie zum Vorschein kommt, sobald diese aufhört, absoluter Kanon zu sein - und dies geschieht sehr früh, nicht nur in der direkten Wiedergabe der Gegenstände der Aussenwelt, sondern auch in der Ornamentik selbst - müssen andere, ergänzende Regel aufgefunden werden, die ein Ordnen der Erscheinungswelt, eine Unterscheidung des Richtigen und Falschen in ihr ermöglichen. So ist es auch mit der Proportionalität bestellt. Dazu ist aber zu bemerken, dass ihr Problem einerseits gerade daraus entspringt, dass das Ordnen der Widerspiegelung der Wirklichkeit über die blosse und an sich sehr einfache Symmetrie hinausgeht und rational fassbare Prinzipien sucht, die die objektive und erscheinende Gesetzlichkeit von unmittelbar inkommensurabel scheinenden Phänomenen und Phänomengruppen verständlich machen. Andererseits ist es klar - darauf kommen wir sogleich zu sprechen - dass die Proportionalitätsfragen mit unmittelbarer Notwendigkeit schon aus der primitivsten Produktion entspringen. Es ist also sicher kein Zufall, dass seit der Antike bis in die Renaissance das Problem der richtigen Proportionen für die ganze Kunst und Kunsttheorie eine grosse Wichtigkeit erlangt. Vor allem für die Theorie und Praxis der Gestaltung des organischen Lebens,

des Menschen in Malerei und Skulptur /über die Architektur werden wir bald gesondert prechen/. Man sucht mit allen möglichen theoretischen Mitteln, mit Messung, mit Geometrie, mit Anlehnungen an Euklid etc. jene Proportionen aufzudecken, deren bildnerische Darstellung die Schönheit des so Gestalteren garantieren könnte. Es kann hier ebenso wenig wie in den bisher behandelten Fällen unsere Aufgabe sein, diese Problematik ausführlich zu behandeln. Es genügt, wenn wir auf den sogenannten goldenen Schnitt hinweisen, und nur beiläufig bemerken, dass die Proportionalitätsstudien bedeutender Künstler, wie Leonardo oder Dürer, einen viel umfassenderen Problemkreis zu bewältigen bestrebt waren.

Ohne Frage ist die Proportion eine Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit. Wenn unsere Existenz sich nicht in einer Welt voll von ihren objektiven Existenzbedingungen entsprechend proportionierten Lebewesen und Dingen abspielen, wenn die einfachste Arbeitspraxis nicht zeigen würde, dass kein brauchbarer Gegenstand hergestellt werden kann, der nicht, im engsten Zusammenhang mit seiner Nutzbarkeit, dem Zweck seiner Produktion richtig proportioniert sein müsste, so wäre die Vorstellung der Proportion wohl nie entstanden. Wie stark die Vermittlungsrolle der Arbeit in der Entdeckung der Proportionalität der nicht vom Menschen geschaffenen Welt wirksam gewesen ist, werden wir wohl nie mit voller Sicherheit wissen. Der Zusammenhang ist hier - ebenso wie bei der Symmetrie - weniger fassbar, als im Falle des Rhythmus. Dazu kommt, dass sowohl Symmetrie wie Proportion so wichtige Momente der Morphologie der Lebewesen, darunter auch des Menschen sind, dass es naheliegt, anzunehmen, ihre Wirkung auf das Erkenntnis- und Schaffungsinteresse sei eine direkte, keiner Vermittlungen bedürftige gewesen. Solche Erklärungen sind sehr häufig. Ihre Quelle in der modernen bürgerlichen Kunsttheorie ist die Schau davor, in der Widerspiegelung der Wirklichkeit das wesentliche Moment der Arbeit anzuerkennen. Besonders radikal formuliert diese Anschauung Worringer. Dabei ist es methodologisch nicht ausschlaggebend, dass in der zitierten Stelle seine Polemik sich gegen die Abbildung der geometrischen Formen der kristallinisch

anorganischen Materie wendet. Er sagt: "Vielmehr dürfen wir mutmassen, dass die Schöpfung der geometrischen Abstraktion eine reine Selbstschöpfung aus den Bedingungen des menschlichen Organismus heraus war... Sie erscheint uns, wie gesagt, als reine Instinktschöpfung."^{13/}

Unsere Bedenken gehen von völlig entgegengesetzten Voraussetzungen aus. Wir haben bereits betont, dass wir die Proportionalität für eine Widerspiegelung realer Verhältnisse in der objektiven Wirklichkeit halten. Unsere Frage richtet sich nur darauf: auf welchen Wegen die Menschen diese Widerspiegelung sich bewusst gemacht haben? Ob sie unmittelbar von der direkten Beobachtung derartiger Tatbestände in der Aussenwelt ausgegangen sind, ausgehen konnten, oder ob ein Umweg über die Praxis, über die Arbeit für sie nötig war, um diese sachlich-objektiven Beziehungen aperzipierbar zu machen. Die so gestellte Frage der Genesis weist aber zugleich auf ästhetische Zusammenhänge: sie deckt das anthropomorphisierende Wesen der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit auf. Es scheint nun wenig wahrscheinlich, dass der erst werdende Mensch, der seine Kultur an Werkzeugen und Geräten noch nicht ausgebildet hat, an sich selbst oder an anderen Lebewesen so komplizierte und relativ ohne starke Verallgemeinerung nicht erfassbaren Bestimmungen, wie Symmetrie oder Proportion beobachtet oder begriffen hätte. Dagegen erzwingt die Herstellung selbst der primitivsten Werkzeuge und Geräte ein praktisches Achten auf Symmetrie und Proportion. Die Erfahrung musste zeigen, dass sogar beim Faustkeil die bessere Nutzbarkeit eine wenigstens annähernde Einhaltung der Proportionen zwischen Länge, Breite und Dicke voraussetzt. Und erst recht bei komplizierteren Produkten - sei es beim Pfeil, wo eine Symmetrie erforderlich, sei es in der Töpferei, wo das Einhalten von genauen Proportionen für die Brauchbarkeit unerlässlich ist - muss ein relativ hoher Grad zumindest von "Fingerspitzengefühl" für Symmetrie und Proportionalität in der Arbeit allmählich entstehen. Das bedeutet jedoch keineswegs, dass solche Handwerker ein deutliches Bewusstsein über die

allgemeinen Begriffe gehabt hätten, die ihrem Tun objektiv zu Grunde lagen. Wir erinnern nur daran, die spät sich die Zahl im Denken der Menschen durchgesetzt hat. Diese waren schon durchaus imstande, relativ grosse Mengen "praktisch" zu beherrschen, z.B. in einer beträchtlichen Herde genau zu wissen, dass ein Tier fehlt. Dies geschah aber durch das qualitative Auseinanderhalten der einzelnen Tiere als Individualitäten, nicht aber durch ihr Zählen und durch einen Vergleich der Zahlen. Letzteres ist nachweisbar das Ergebnis einer viel späteren Entwicklung. Darum glauben wir, dass auch vieles in der konkreten Arbeitserfahrung praktisch bereits errungen und fixiert war, lange bevor eine solche Verallgemeinerung stattfand, die es gestattet hätte, die Vorstellung der Proportion etwa auf weitere Gebiete ausserhalb der Arbeit anzuwenden. Erst nachdem solche Erfahrungen zu stabilen Gewohnheiten wurden, erst nachdem das Wachsen und die Ausbildung der Produktion immer kompliziertere Probleme der Proportionalität gestellt hat, können verallgemeinertere Fragestellungen in Bezug auf Proportionalität überhaupt aufgeworfen werden; vor allem wenn die gesellschaftliche Praxis bereits die Handhabung einer Arithmetik und Geometrie, selbst auf primitivster empiristischer Grundlage hervorgebracht hat.

Daraus folgt lange nicht, dass die praktisch-künstlerische Anwendung richtiger Proportionen unbedingt so lange hätte warten müssen, bis die Theorie die Frage der Proportionalität abstrakt gestellt hat. Im Gegenteil. Wir haben bereits wiederholt darauf hingewiesen, dass die künstlerische Praxis den ästhetischen Reflexionen weit vorauszuweichen pflegt. Auch hier steht es höchstwahrscheinlich so, dass ein langes erfolgreiches Ausprobieren der Proportionen in den verschiedenen Zweigen der Produktion die Aufmerksamkeit auf die Proportionalität auch im organischen Leben gerichtet, und vernünftige Fragestellungen darüber ermöglicht hat. Diese haben - auch wenn sie als theoretische Fundamentierung der künstlerischen Praxis auftreten, wie in der Antike der verlorene Traktat Polyklets - einen überwiegend wissenschaftlichen Charakter.

Darin ist nichts Verwunderliches. Erstens kommt es häufig vor, dass die künstlerische Praxis im Prozesse der Selbstbefreiung von Magie und Religion in der Wissenschaft eine Stütze sucht; was gesellschaftlich noch dadurch unterstützt wird, dass das soziale Ansehen der Gelehrten in diesen Zeiten höher zu sein pflegte, als das der Künstler, weshalb sie auch aus solchen Gründen für ihre Tätigkeit ein wissenschaftliches Fundament suchend, als Wissenschaftler auftreten; solche Stimmungen finden wir noch in und nach der Renaissance. Zweitens - und hier liegt der theoretisch tiefere Grund dieses Zusammenhangs - erscheint freilich im objektiven Kunstwerk die ästhetische Widerspiegelung in ihrer eigentlichen und reinen Form und löst die ihr entsprechenden Erlebnisse im Rezeptiven aus. Es steht also der wissenschaftlichen Widerspiegelung selbständig und gleichwärtig gegenüber. Die künstlerische Bewältigung der objektiven Wirklichkeit im Schaffungsprozess kann aber niemals die Ergebnisse der wissenschaftlichen Widerspiegelung der Welt völlig entbehren. Je nach Zeitalter, Kunstart, auch je nach Künstlerpersönlichkeiten wird dieser Anteil der wissenschaftlichen Widerspiegelung am Schaffungsprozess objektiv wie subjektiv sehr verschieden sein; in bestimmten Künsten, z.B. in der Architektur ist dieser als integrierender Bestandteil aus dem Schaffensprozess überhaupt nicht wegzudenken. Es kann sich dabei sowohl um Hilfe in der Eroberung der Welt, um Vertiefung ihrer Erkenntnis, also um inhaltliche Probleme, wie um Formfragen /so auch bei der Proportion/ handeln. Ein bedeutsamer Teil der schöpferischen Praxis besteht gerade darin, die richtige Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit so weit wie möglich zu bewahren, ja zu vertiefen, jedoch zugleich den ganzen so errungenen Gehalt in die Formen der ästhetischen Widerspiegelung zu erheben, aus - vorübergehend - angeeigneten und angewandten desanthropomorphisierenden Weisen der Widerspiegelung ästhetisch anthropomorphisierende zu machen, oder jene in diese rückzuverwandeln, wenn, wie dies bei echten Künstlern zumeist der Fall ist - // Ursprung und Ausgangspunkt

des Schaffensprozesses anthropomorphisierender Art war.

Die echt ästhetische Problematik der Proportionalität setzt also auf verhältnismässig entwickelteren Stufen ein; ihre Gesetze werden gesucht, um für das ästhetische Wesen der organischen Welt eine solide Grundlage aufzufinden. Die Proportionalität der unmittelbaren Produkte der Arbeit /Werkzeug etc./ kennt in diesem Sinne keine Problematik: sie entspringt aus der Arbeitserfahrung, aus der in dieser immer höher entwickelten Fähigkeit, die für die Brauchbarkeit unerlässlichen Proportionen richtig zu erfassen und im jeweiligen Materiel zur Geltung zu bringen. Freilich taucht hier ebenfalls ein wichtiges Problem des Aesthetischen und seiner Genesis auf. Nämlich die Frage, wie eine solche ursprünglich rein auf die Tagespraxis gerichtete Arbeit ins Aesthetische umschlägt. Der Übergang erfolgt sicher nicht bewusst. Die innere Verwachsenheit von Kunst und Handwerk ist in allen vor-kapitalistischen Formationen so stark, dass viel Zweige selbst der objektiv unzweifelhaft nur künstlerischen Tätigkeit im Bewusstsein der Schaffenden und der unmittelbar Rezeptiven noch lange als handwerksmässige praktische Arbeit weiterlebt. Wenn wir nun hier an die Frage der Genesis des Aesthetischen philosophisch herantreten wollen, stossen wir auf das Problem der Beziehung, des Unterschieds /oder Gegensatzes/ von Angenehmen /Nützlichen/ und Schönen.

Besonders Kant hat, freilich in einem viel bereiteren Sinne als hier jedoch nicht genetisch, sondern als zeitlos grundlegend für die Aesthetik diese Frage gestellt. Seine extrem subjektiv-idealistische und darum starr-formalistische Antwort hat vielfachen Protest hervorgerufen; so fast unmittelbar nach dem Erscheinen der "Kritik der Urteilskraft" bei Herder. Die Kantsche Bestimmung wirft ausserordentlich wichtige Fragen auf, deren Fruchtbarkeit wird aber durch ihre metaphysische Starrheit in der Gegenüberstellung von Angenehm und Schön stark beeinträchtigt. Er hat das richtige Gefühl, dass die trennende Grenze in den

Wirklichkeitsbeziehungen, die beiden zu Grunde liegen, zu suchen ist. Dass dabei beim Angenehmen die konkrete Existenz /die konkrete Nutzbarkeit/ eines bestimmten Gegenstandes die ausschlaggebende Rolle spielt, während der Übergang vom Aesthetischen eine - relative - Ablösung von dieser praktischen Gebundenheit an das Alltagsleben, an ihre Praxis beinhaltet, ist sicher richtig. Aber der subjektive Idealismus Kants, der keine Widerspiegelung einer vom Bewusstsein unabhängig existierenden Wirklichkeit anerkennt, noch anerkennen kann, muss hier zu starren Gegensätzlichkeiten gelangen. Er betrachtet als das Wesentliche des Aesthetischen: "Ob diese blosse Vorstellung des Gegenstandes in mir mit Wohlgefallen begleitet sei, so gleichgültig ich auch immer in Ansehung der Existenz des Gegenstandes dieser Vorstellung sein mag."^{14/}

Die metaphysische Starrheit kommt in der vollen Gleichgültigkeit der Existenz des Gegenstandes gegenüber schroff zum Ausdruck. In der Wirklichkeit, wo die von Kant erwähnte Vorstellung eben die Widerspiegelung dieses Gegenstandes ist, bedeutet der deutlich vorhandene Unterschied zwischen der Sache selbst und ihrer Widerspiegelung keineswegs einen derartig starren Gegensatz. Schon das Alltagsleben bringt, wie wir in anderem Zusammenhang sehen konnten, mit unter gewissen Distanzierungen von der "Existenz" des Gegenstandes, andererseits aber und vor allem ist in keiner Konzentration des Bewusstseins auf das in der Widerspiegelung fixierte Abbild des Gegenstandes eine völlige Gleichgültigkeit seiner Existenz gegenüber enthalten. Schon dass alle in ihm wahrgenommene Bestimmungen mit dem realen Original übereinstimmen müssen, und nur an ihm als richtige verifiziert werden können schliesst eine Gleichgültigkeit in Kantschem Sinne aus. Natürlich - und darin liegt die wichtige, wenn auch relative Richtigkeit von Kants Feststellung - entsteht ein ästhetisches Verhalten zum Gegenstand erst dann, wenn sich das Interesse auf das Widerspiegelungsbild als solches konzentriert. Damit ist aber das Band, das den existierenden Gegenstand mit seinem Abbild verbindet, niemals vollständig

abgerissen. Wir können diese Verbindung erst bei komplizierten Fällen der Widerspiegelung, wo dementsprechend auch diese Verbindungen viel komplizierter sind, eingehend studieren; vorwegnehmend sei nur so viel bemerkt, dass auch bei extremster Phantastik der Gestaltung, also bei grösster Entfernung der Kunst von der faktisch gegebenen Wirklichkeit, diese Bezogenheit auf die Existenz dessen, was abgebildet wird, irgendwie doch immer erhalten bleibt. Das Erlebnis jeder "künstlerischen Wirklichkeit" enthält notwendig ein Moment des Hinweises auf die reale Wirklichkeit selbst. Mag der Abstand zwischen beiden "Wirklichkeiten" noch so gross sein, diese Verdoppelung verschwindet nie völlig; im Mitgehen des Rezeptiven ist immer eine Bejahung der Richtigkeit der Widerspiegelung - Richtigkeit in weitesten Sinne und nicht als photokopische Aehnlichkeit verstanden - enthalten.^{15/}

Das äussert sich ganz deutlich in der Wirkung des Kunstwerks. Natürlich ist diese - unmittelbar - eine volle Hingabe an die gestaltete Widerspiegelung, so dass der Schein entsteht, als ob tatsächlich die Kantsche Gleichgültigkeit gegenüber der Existenz des Originals entstehen würde. Und diese Unmittelbarkeit ist, - wie wir im zweiten Teil bei Behandlung des rezeptiven Verhaltens sehen werden - ein integrierendes Moment der Aufnahme des Kunstwerkes. Tritt diese nicht ein, so kann von ästhetischem Eindruck garnicht gesprochen werden. Aber auch das Verhalten der einfachen Rezeptivität /garnicht zu reden von dem des Kritikers, des Kunstphilosophen etc./ bleibt dabei nicht stehen. Auch der einfache Rezeptive macht sich als ganzer Mensch das Kunstwerk zu eigen: seine Erlebnisse, Lebenserfahrungen, etc. vor der Wirkung, die ein gegebenes Kunstwerks auf ihn ausübt, sind dafür eine unerlässliche Voraussetzung und der wirklich tiefe, echt ästhetische Eindruck des Werks wird nunmehr zum unverlierbaren Besitz eben desselben ganzen Menschen. Er wird nicht nur seine künftige ästhetische Empfänglichkeit beeinflussen, sondern wirkt auf sein

späteres Denken, Handeln etc. mehr oder weniger entscheidend ein. Da nun den Gehalt des Werks gerade die Widerspiegelung einer existierenden Welt ausmacht, und das künstlerische Wieder Formung sich von der Stellungnahme des abgebildeten Inhalts nur mit einer vergewaltigen den Abstraktion loslösen lässt, ändert der verarbeitete Eindruck im Rezeptiven auch seine Stellung zu dieser Wirklichkeit selbst. Wie weit und kompliziert vermittelt diese Nachwirkung ausfällt, wie weit sie in eine bejahende oder verneinende Richtung geht, etc. ändert nichts an der Tatsache, dass damit die Kantsche "Interesselosigkeit" aufgehoben wird, ohne dass das Bereich des Aesthetischen verlassen worden wäre.

Wir mussten diese Kritik der Kantschen Gegensätzlichkeit zwischen Angenehm und Schön wenigstens andeuten, obwohl das Problem das uns jetzt beschäftigt, ein viel engeres und primitiveres ist. Die Entdeckung der richtigen Proportionen im Arbeitsprozess und damit die Entstehung von wohlproportionierten und infolge dessen nützlichen Gegenständen ist an und für sich noch kein ästhetischen Phänomen. Unsere Frage bezieht sich also darauf: wie diese Gegenstände als solche zu Objekten der Aesthetik werden können. Die Fruchtbarkeit der relativ richtigen Einsicht Kants in dieses Phänomen zeigt sich darin, dass eine Ablösung von der real-praktischen Nutzbarkeit des bestehenden Arbeitsprodukts tatsächlich stattfindet. Jedoch erstens bleibt der Träger des ästhetischen Erlebnisses hier doch der reale Gegenstand selbst, besser gesagt, es handelt sich natürlich überall um das in der Widerspiegelung entstandene Abbild, es ist jedoch ein grosser Unterschied, ob dieses Bewusstsein, das mit der Widerspiegelung der Wirklichkeit zu tun hat, sich auf die Wirklichkeit überhaupt /freilich mit jeweiliger historischer Konkretisierung/ bezieht, wie etwa in Tizians "Himmlische und irdische Liebe" oder Tolstojs "Anna Karenina", oder z.B. ein bestimmter Krug vor uns steht, dessen Widerspiegelungsbild unlöslich mit dem real existierenden konkreten Gegenstand verbunden bleibt, in uns ästhetische

Erlebnisse evoziert. Obwohl in beiden Fällen das ästhetische Erlebnis unmittelbar vom Widerspiegelungsbild ausgeht, stellt in den früher erwähnten Fällen die gestaltete Widerspiegelung das direkte Objekt /das Kunstwerk/ vor, während im zuletzt erwähnten Fall der Gegenstand der Gestaltung an ein reales Objekt gebunden bleibt.^{16/}

Zweitens steht eben deshalb die ästhetische Verallgemeinerung hier auf einer viel niedrigeren Stufe, ist viel abstrakter, als bei den oben hervorgehobenen Typen der Weltgestaltung. Was wir früher über die Weltlosigkeit der auf abstrakten Widerspiegelungsformen beruhenden Gebilde ausgeführt haben, gilt auch hier es findet zwar eine ästhetisch-sinnlichen Verallgemeinerung statt, jedoch eine, die auf einen engen Abschnitt, auf einen schmalen Aspekt des Menschen gerichtet ist, nicht - wenigstens der Grundtendenz nach - auf die intensive Totalität ihrer Bestimmungen, wie in der Kunst im Allgemeinen. Und dass bei der engen Beziehung von Subjektivität und Objektivität in der Aesthetik diese Weltlosigkeit ein Zusammenschrumpfen der Subjektivität, eine - relative - Subjektlosigkeit mit sich führt, ergibt sich von selbst aus diesem Tatbestand. Wenn man nun beide Gesichtspunkte, sowohl die unlösbare Gebundenheit des Widerspiegelungsbildes an ein bestimmtes reales Objekt, wie die Welt- und Subjektlosigkeit des hier möglichen subjektiven Erlebnisses in ihren, notwendigen Zusammen betrachtet, so lässt sich das Problem der Ablösung des Aesthetischen von der Alltagswirklichkeit mit einiger Genauigkeit philosophisch beschreiben.

Wir haben auf die praktisch ausschlaggebende Rolle der richtigen Proportionalität für Herstellung und Brauchbarkeit der Gegenstände des Alltagslebens bereits aufmerksam gemacht. Ohne Frage drückt sich in der richtigen Bestimmung dieser Proportionalitäten ein wesentliches Konstruktionsprinzip solcher Gegenstände aus, deshalb auch ihre Erforschung notwendig

zu einer zentralen Aufgabe der Verallgemeinerung der Arbeits-
erfahrungen, des Nachdenkens über diese /unter Umständen bei
benutzung der Ergebnisse zu Anfängen der Wissenschaft/, der
Vervollkommenung der Herstellungstechnik, etc. wird. Der Um-
schlag ins Aesthetische kann nur auf dem Wege erfolgen, dass
diese Resultate der praktischen Konstruktion ein geschlossenes
rein visuelles System bilden, und ab solches zum Gegenstand
der unmittelbaren Wahrnehmung werden. Diese muss aber auch
noch nicht ästhetisch sein, sie kann noch einfach eine visuelle
Überprüfung des technischen Gelingens darstellen. Sie wird erst
ästhetisch, wenn diese Wahrnehmung ins Evokative umschlägt, d.h.
wenn das visuell verwirklichte System der Proportionen imstande
ist, solche Wirkungen auszulösen. Das hat natürlich eine lange
Vorgeschichte die Freude an der gelungenen Arbeit, am handlichen
und nützlichen Gegenstand etc.. lösen bereits notwendig Lustgefühle
aus, in denen sich auch eine Steigerungs des Selbstbewusstseins
im von uns angegebenen ästhetischen Sinn, ohne Frage in Keime
enthalten ist. Dass hier die Übergänge ausserordentlich fließende
sind, dass die selben Gegenstände im selben Menschen eine Er-
lebnisskala von der Freude am Nutzen bis zur ästhetischen
Evokation auslösen können, zeigt nicht nur - gegen Kant - dass
das Angenehme und das Aesthetische keine metaphysisch starre
Gegensätze bilden, sondern ist auch ein Wesenszeichen des ästhe-
tischen Charakters dieser ganzen Sphäre.^{17/}

Was nun den evokativen Charakter eines - im konkreten
Gegenstand verwirklichten - visuellen Proportionalitätssystems
betrifft, so beruht seine Eigenart darauf, dass die mit der
Nutzbarkeit eng zusammenhängende Konstruktion auf einen Schlag
sinnlichunmittelbar erhellt wird. Hemsterhuys hat schon am
Ende des 18. Jahrhunderts das Wesen der ästhetischen Freude
dafür erblickt, dass die menschliche Seele bestrebt ist, die
grösste Zahl der Ideen in einer möglichst kurzen Zeit in sich
aufzunehmen."^{18/} Dass Hemsterhuys - in idealistischer Weise -
diesen Wunsch der Menschen darum für unerfüllbar hält, weil
deren sinnliche Beschaffenheit, Organe und Mittel nur im Nachei-
nander

Nacheinander der Zeit und der Teile apperzipieren können, ändert die Richtigkeit seiner Feststellung nicht entscheidend. Umso weniger, als er an anderer Stelle es als einen grossen Fortschritt der Menschheitsentwicklung bewertet, dass wir die Gegenstände, dem Wesen nach voneinander unterscheiden können, durch den Gebrauch nur eines unserer Sinne, womit das von uns behandelte Problem der Arbeitsteilung der Sinne vorweggenommen wird. Eine solche sinnlich-unmittelbare Synthese sachlich-materieller Tatsachen und Zusammenhänge löst ein Lustgefühl qualitativ anderer Art aus, als die blossen Freude an Arbeit, an Leistung, an Gebrauch, an Besitz etc. sind. Es ist als Lustgefühl in bestimmter Weise analog zu dem, das die erkenntnismässige Einsicht in unbekannte und komplizierte Zusammenhänge zu begleiten pflegt. Hier handelt es sich aber nicht um eine Begleiterscheinung, sondern um die Sache selbst. Es umfasst die sinnlich-unmittelbare Einheit vor allem von Inneren und Aeusseren, denn gerade die innere, "verborgene" Konstruktion des Gegenstandes erscheint nun - visuell - in der Sichtbarkeit der sich zum System zusammenfügenden Proportionen. Damit wird zugleich das Wesen eines Gegenstandes zur unmittelbar apperzipierbaren Erscheinung. Mit einem Wort - obwohl wir es hier nur noch mit äusserst abstrakten Formelementen zu tun haben, - : die wesentliche Struktur der ästhetischen Gebilde, die ihnen zu Grunde liegende spezifische Widersprüchlichkeit tritt hier schon deutlich zu Tage. Die von Hemsterhuys hervor gehobene Eigenart der ästhetischen Erlebnisse drückt noch eine ergänzende Seite dieses Zusammenhanges aus: die Einheit des Mannigfaltigen, und zwar nicht in einer gedanklich erarbeiteten Synthese, sondern als unmittelbares, bewegendes und bewegtes Zusammenfallen der widersprechenden Momente.

Die sachliche und strukturelle Inhalt, der solche ästhetischen Erlebnisse vom Objekt aus begründet und hervorruft, der es bestimmt, dass diese nicht Ausgangspunkte des weiteren Nachdenkens, sondern unmittelbare und abschliessende Evokationen

werden, bringt die Ablösung des Aesthetischen von den Gedanken und Gefühlen des Alltags zustande, und grenzt sie zugleich von der wissenschaftlichen Widerspiegelung und Erforschung der Wirklichkeit ab. Inhalt wie Form weisen eindeutig auf die Entfaltung des Selbstbewusstseins hin, in jenem Doppelsinn, in welchem wir dieses bereits bestimmt haben. Dieses Selbstbewusstsein kann sich nur entfalten, indem es eine Objektswelt schafft, in welcher die Welt als die der Menschen erscheint, als eine Welt, in welcher der Mensch kein Fremder ist, die vielmehr das Wesen der von ihm unabhängig existierenden Wirklichkeit ausspricht und zugleich ein vom Menschen selbst geschaffener, seinem Wesen angemessener Kosmos ist. Wir mussten natürlich, um die Essenz dieses Zusammenhanges klar herauszustellen, die hier wirksamen Kategorien etwas überdeutlich fassen. Um das richtige Verhältnis darzustellen, müssen wir erneut auf früher Ausgeführtes rückverweisen: einerseits auf die Unmöglichkeit, die hier in Wirksamkeit tretende Widerspiegelung von den diese auslösenden realen Objekte loszutrennen, und die systematisierte Widerspiegelung als eigentliches ästhetisches Objekt zu konstituieren, andererseits - im engsten Zusammenhang damit - auf die Weltlosigkeit solcher Objekte und der durch sie evozierten Erlebnisse. Erst im Zusammenhang dieser Vorbehalte kann es klar werden, wie und wieweit hier tatsächlich das Aesthetische in seiner eigenartigen Selbstständigkeit vom Alltagsleben sich loszulösen beginnt, und worin die - unüberschreitbaren - Schranken der Loslösung auf diesem Gebiet bestehen, warum wir uns, auch wenn die Loslösung von der Alltagspraxis stattgefunden hat, uns noch immer erst im Vorhof des Aesthetischen befinden.

Dieses Problem des "Vorhofs" kann seine ausreichende Bestimmung erst in der bald folgenden Betrachtung über Ornamentik erhalten, wo die abstrakten Ordnungsprinzipien des Aesthetischen, wie Rhythmus, Symmetrie und Proportion zu den ausschlaggebenden, ordnenden und aufbauenden Kategorien in sich geschlossener ästhetischer Werte werden. Bevor wir jedoch zu ihrer Behandlung über-

gehen könnten, müssen wir das Problem der Proportionalität noch von einem anderen, bereits angedeuteten Gesichtspunkt ins Auge fassen, nämlich, als abstrakte Kategorie, als abstraktes Ordnungsprinzip des künstlerisch widerspiegelten organischen Lebens. Wir wissen, dass diese Frage schon in der Antike aufgetaucht ist; ihre theoretische Behandlung und praktisch-künstlerische Anwendung erhält ihren Gipfelpunkt in der Renaissance, in einer Periode, in der die wissenschaftliche Eroberung der Wirklichkeit, sachlich wie persönlich, am innigsten mit ihrer künstlerischen Bewältigung verknüpft war. Diese Tendenz ist natürlich weitaus umfassender, als dass sie sich bloss auf die Frage der richtigen Proportionalität beschränken könnte. Die meisten der so entstehenden Studien /Anatomie, Perspektive etc./ münden jedoch - wenn auch auf dem Umweg über die Wissenschaft - so ausschliesslich in reinen Gestaltungsproblemen der bildenden Künste, ergeben derart rein gestaltende Probleme, dass wir uns ruhig auf die damals mit ihnen simultan und in einer Linie auftretenden Fragen der Proportionalität beschränken können, in denen die spezifischen Widersprüche der abstrakten Formelemente auftreten.

Das populärste und einflussreichste unter den dabei auftretenden Problemen ist das sogenannte goldenen Schnitts, es wäre aber gerade vom Standpunkt unserer Fragestellung müssig, die Diskussion über sein zutreffendes oder - wenn auch allzu sehr verallgemeinert - irreführendes Wesen fortzuführen. Umso mehr als die grossen Kunsttheoretiker dieses Komplexes, wie Leonardo da Vinci oder Dürer, darüber hinausgegangen sind, und die Bedeutung der Proportionalität überhaupt für die gesamte Kunst zu ergründen bestrebt waren. Der goldene Schnitt ist aufs engste mit dem Problem des Schönen, mit der schönen Darstellung des schönen Menschen verbunden, während die Untersuchungen dieser grossen Künstler die für die Kunst wichtige Proportionalität für die verschiedensten Typen der darzustellenden Menschen aufwerfen. Erst damit wird die Frage philosophisch bedeutsam: kann das darstellerisch Wesentliche eines Menschen durch Erfassen

der Proportionen seiner physischen Erscheinung zum richtigen Ausdruck gebracht werden? Alle Messungen, Vergleiche etc. der bedeutenden Künstler-Denker kreisen um dieses Problem. Am interessantesten zeigen sich die dabei auftauchenden unaufheb-
baren Widersprüche in den theoretischen Schriften Albrecht Dürers. Er zeigt einerseits die tiefste Vorachtung für die blossen Handwerker, die die Messkunst nicht erlernen und in Anspruch nehmen, die rein empiristisch von Fall zu Fall an die Darstellung des Menschen herantreten. Ohne die richtige Proportion eines Menschentypus ergründet zu haben, könne seine echt künstlerische Darstellung unmöglich gelingen. Andererseits jedoch könne sich bloss daraus auch nicht die wirkliche Kunst ergeben. "Aber unmöglich bedünkt mich", sagt Dürer, "so Einer spricht, er wisse die besten Mass in menschlicher Gestalt anzuziegen."^{19/} Und an anderer Stelle: "Aber ich weiss nit anzuzeigen ein sunder Mass, welches zum Hübschesten macht haben."^{20/}

Das Finden der richtigen Proportionalität ist also für den Künstler unerlässlich, es bezeichnet aber nur den Anfang seines Weges, den er zum wirklichen Werk zurücklegen muss, und dessen echte Kriterien befinden sich jenseits der - auch an sich vollendeten - Proportionalität, ohne jedoch das Gewicht dieser aufzuheben. Diese auf den ersten Anblick widerspruchsvoll scheinende Stellungnahme Dürers deckt einen wichtigen Zusammenhang zwischen vertiefter künstlerischer Form und wahrer Struktur der objektiven Wirklichkeit auf. Exakte, genau messbare Symmetrie und Proportionalität herrschen nämlich dort, wo die physikalischen Gesetze, als solche, sich rein auswirken können; am deutlichsten in der kristallinen Welt. Sobald das Leben als Organisationsform der Materie in der Wirklichkeit auftaucht - und je höher es organisiert, ist, desto mehr - hört zwar die Geltung der physikalischen Gesetze nicht auf, sie werden aber zu blossen Momenten komplizierter Komplexe, in denen sie sich nur approximativ auswirken können. Genau dieser Tatbestand kommt - der

Erscheinungsform nach als unaufhebbarer Widerspruch - in den Gedankengängen Dürers immer wieder zum Ausdruck: die Proportionalität wirkt sich aus als aktives Moment eines gedenklich unaufhabbaren Widerspruchs, der - im Sinne der früher zitierten Bestimmung von Marx - als Widerspruch die künstlerische Bewegtheit des visuell gestalteten lebenden Organismus ermöglicht.

Die hier aufgedeckte Lebenswahrheit solcher künstlerischen Widerspiegelungen weist aber gleichzeitig auf ihren antropomorphisierenden Charakter. Um diese ihre Seite klarzulegen, scheint es angebracht, noch einige kurze Bemerkungen darüber zu machen, wie die eben aufgezeigte Widersprüchlichkeit sich in der Architektur äussert. Die Lage der Architektur zeigt eine gewisse Verwandtschaft zu den früher behandelten Proportionalitätsproblemen in den vom Menschen zum Tagesgebrauch hergestellten Gegenständen, insofern als es sich auch hier nicht um das Schaffen eines eigenartigen Widerspiegelungsbildes handelt, sondern einen Gebrauchsgegenstand selbst, der - praktisch wie theoretisch untrennbar von seiner Nutzbarkeit - auch künstlerisch evokative Widerspiegelungen hervorzubringen berufen ist. Allerdings besteht hier der gewaltige Unterschied - dessen Gründe nur in einem späteren Kapitel behandelt werden können - dass die von den Produkten der Architektur evozierten Widerspiegelungen weitaus konkreter, vielseitiger sind, keineswegs als weltlos bezeichnet werden können. Dazu sei nur beiläufig hinzugefügt, dass die Problematik, die uns hier beschäftigen wird, ausschliesslich die der Proportionalität ist. Die Architektur kennt - im grossen ganzen angesehen - keine Problematik der Symmetrie, keine Frage von rechts und links; Wir haben die diesbezüglichen Anschauungen Wölflins bereits angeführt. Dieses Ausscheiden einer Problematik der Symmetrie bedeutet für uns nur so viel, dass die Widersprüche der Proportionalität in voller Reinheit zum Ausdruck gelangen. Es zeigt aber auch weiter, dass diese Widersprüchlichkeit nicht bloss in der Dialektik der Widerspiegelung des organischen Lebens verankert ist,

dass ihr Geltungskreis auch auf die unorganische Welt ausdehnt werden muss, vorausgesetzt dass diese in innigen und verwickelten Beziehungen zum gesellschaftlichen Dasein der Menschen steht. Das was bis jetzt als Widerspruch von Organik und anorganik erschien, erweitert sich zu einer Widersprüchlichkeit der künstlerischen Gestaltung überhaupt, einerlei, ob ihre Gegenstand, ihr Material etc. organisch oder unorganisch ist, vorausgesetzt, dass ihr Objekt eine "Welt" des Menschen, dass heisst, dass das Werk nicht weltlös ist.

Die Frage, die uns jetzt beschäftigt, hat Jacob Burckhardt vor ungefähr hundert Jahren gelegentlich der Beschreibung des Tempels vom Paestum klargestellt. Er sagt: "Vielleicht blickt ein scharfes Auge die einzelnen Seiten im Profil entlang und findet, dass keine einzige mathematisch gerade Linie an dem ganzen Bau ist. Man wird zunächst an ungeschickte Vermessung, an die Wirkung der Erdbeben und anderes der Art denken. Allein wer z.B. sich der rechten Ecke der Vonderseite gegenüberstellt, so dass er das obere Kranzgesimse der Langseite verkürzt sieht, wird eine Ausbeugung desselben von mehreren Zollen entdecken, die nur mit Absicht hervorgebracht sein kann. Und Aehnliches findet sich weiter. Es sind Aeusserungen desselben Gefühls, welches die Anschwellung der Säule verlangte und auch in scheinbar mathematischen Formen überall einen Pufsschlag inneren Lebens zu offenbaren suchte."^{21/} Burckhardt lenkt mit echt die Aufmerksamkeit auf die künstlerische Absicht in der Abweichung von der genau mathematischen Proportionalität. Dies ist umso wichtiger, als die Ablehnung der Proportionalität in der Neuzeit ziemlich häufig vorkommt. /Wir finden sie bereits bei Bacon in Polemik mit Dürer^{22/}; andererseits wollen die psychologisierenden Empiristen die Inexaktheit auf die Ungenauigkeit unserer Gesichtswahrnehmungen zurückführen.^{23/} Die erste Stellungnahme lenkt alles

auf rein historisch fundierte Geschmacksfragen. Es ist natürlich eine Tatsache, dass die Entfaltung der rein malerischen Anschauungen eine Tendenz zur Auflösung, zum in den Hintergrunddrängen der Proportionalität mit sich führen kann. Die zweite beschränkt die Frage auf psychologische Eigentümlichkeiten, deren allgemeiner Wert sehr problematisch ist. Nur die Wahl des richtigen Ausgangspunkts, wie bei Burckhardt, ist geeignet, das Problem in der Richtung auf den anthropomorphisierenden Charakter der ästhetischen Widerspiegelung zu verallgemeinern, weil er an der Einheit der Proportionalität und ihrer Aufhebung festhält; dass bei Burckhardt diese Folgerungen nicht bewusst auftreten, tut nichts zur Sache. Später taucht diese Frage bei Burckhardt selbst und bei vielen anderen /Wohrmann etc./ wiederholt und im selben Sinne auf. Ich führe nur noch eine Stelle aus der "Griechischen Kulturgeschichte" an, weil Burckhardt hier das Problem ästhetisch noch allgemeiner fasst. Nachdem er ausführlich die grosse Variation der Verhältnisse an den griechischen Tempel analysiert hat, - dabei sehr energisch auf die strenge Proportionalität, auf deren Parallelitäten und Wiederholungen eingehend - führte er aus: "Wie weit sich daneben die von Penrose entdeckten Feinheiten als bewusst und beabsichtigt erweisen lassen mag dahingestellt bleiben. Wenn wirklich aus optischen Gründen die Säulen am Peripteros eine leise Naigung einwärts haben, die Ecksäulen etwas verstärkt und ihre Intervalle etwas schmaler sind, der Stufenbau und ebenso die grosse Horizontale des Gebälkes leise aufwärts geschwellt ist, so wäre hier ein Analogon zu den feinsten Künsten der griechischen Metrik gegeben, und es würde sich fast buchstäblich das Wort des Astrologen im zweiten Teil von Goethes Faust bewähren:

Der Säulenschaft, auch die Triglyphe klingt,

Ich glaube gar, der ganze Tempel singt.

Bei den prophanen Gebäuden zeigt sich eine voreinfachte anwendung der nämlichen Formen."^{24/}

Für uns ist dabei der letzte Hinweis auf die Feinheiten der Metrik besonders wichtig, denn damit dehnt Burckhardt den von uns analysierten Widerspruch auch auf den Rhythmus aus und bringt die von uns dort untersuchten Probleme mit denen der Proportionalität und - wie wir früher gesehen haben - mit denen der Symmetrie in einen einheitlichen Zusammenhang. Alle diese abstrakten Formen würden dann in ihrer künstlerischen Verwirklichung das Gemeinsame haben, dass sie ihren Gegenstand nur dann vollendet künstlerisch zu organisieren fähig sind, wenn ihre Absolutheit aufgehoben wird, wenn sie zu blossen Momenten eines dem Kunstwerk zu Grunde liegenden - je nach Kunstart oder Genre verschiedenen - Widerspruchs geworden sind. Diese Verallgemeinerung erfolgt gerade auf der Linie des Wesentlichsten Kennzeichens der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit, auf der des notwendigen Anthropomorphisierens. Ästhetisch wird zwar die Welt, so wie sie an sich ist, widerspiegelt und gestaltet, das Ansich Sein ist aber in unaufhebbarer Weise auf den Menschen, auf seine gesellschaftlich entstandenen und sich gesellschaftlich entfaltenden Gattungsbedürfnisse bezogen.

Die verallgemeinerte Frage der Proportionalität lautet deshalb so: das Zusammen von unabdingbarer Wichtigkeit und doch bloss annäherender, gewissermassen verborgener, heimlich, unter der Oberfläche sich auswirkender Wesensart der Proportionalität ist nicht nur die richtige Widerspiegelung wesentlicher Zusammenhänge der objektiven Wirklichkeit, sondern auch ein elementares Lebensbedürfnis des Menschen. Die künstlerische Wiedergabe einer wohlproportionierten Welt /oder einer, in welcher die Abweichungen von ihr als Verzerrungen dargestellt werden/, hat neben ihrer Wahrheit als Reproduktion und untrennbar von dieser den Akzent: Gestaltung einer Welt des Menschen zu sein, einer Welt, die er als sich angemessen erleben kann, einer, die er zu solcher Angemessenheit umzuformen bestrebt ist. Wohlverstanden: des Menschen, der Menschengattung, nicht des Individuums X oder Y. Das anthropo-

morphisierende Grundprinzip der ästhetischen Widerspiegelung hat nichts mit einem blossen Subjektivismus zu tun. Natürlich ist die Subjektivität des Künstlers das unerlässliche Medium einer derartigen Widerspiegelung, jedoch was daran nur dem Empfindungsbereich einer partikularen Subjektivität angehört, kann unmöglich zur künstlerisch-evokativen Allgemeinheit erwachsen, kann bloss eine künstlerisch kümmerlich Form schaffen. Andererseits darf das Menschheitliche, das Gattungsmässige dieses widerspiegelten Mediums der Kunst nicht abstrakt verallgemeinert werden. Das Menschheitsprinzip kann nur in historischer, sozialer und individueller Konkretheit für die Kunst fruchtbar werden: es ist stets der parteinehmende Sprössling eines Volks und in ihm einer Klasse, das auf einer bestimmten Entwicklungsstufe dieser seiner bestimmenden Umwelt zum Sprachrohr der Menschheit werden kann.

Wir mussten wieder ins Gebiet der konkret künstlerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit vorgreifen, um den anthropomorphisierenden Charakter eines jeden ästhetischen Reflexes der Aussen - und Innenwelt des Menschen klar herausstellen zu können. Der Weg zurück zu der Widerspiegelung der Proportionalität im oben angegebenen Sinn ist aber kein allzuweiter. Er führt zu dem Grundproblem des Aesthetischen, zu der Entstehung einer Welt, die die unsere ist, die wir in ihrer Ganzheit wie in ihren Details ununterbrochen auf uns selbst zu beziehen fähig sind, die ebendeshalb, weil sie - die Wirklichkeit oder ihre Momente widerspiegelnd - auf diesem Prinzip basiert, einen evokativen Charakter haben kann und muss. Das vom Standpunkt einer Gesetzgebung für die Malerei unlösbare Dilemma Dürers drückt - sehr fruchtbarerweise für die künstlerische Praxis - eine elementare Grundtatsache des menschlichen Lebens aus: nämlich dass es die widerspruchsvolle Einheit des Geordneten und des Spontanen ist, dass seine Gesetzlichkeit sich

nur als Halt, als fördernde und ordnende Kraft der bis ins bloss Individuelle herunterreichenden Spontaneität auswirken kann, dass diese nur als modifizierende, konkretisierende, weiterbildungen hervorrufoende Tendenz ins Bereich jener zur Wirklichen Geltung gelangen kann. Dieses widerspruchvolle und zugleich intime Aufeinanderwirken von Tendenzen, die methaphysisch aufgefasst einander starr ausschliessende Gegensätze zu bilden scheinen, ist also deshalb ein Grundprinzip der Kunst, weil es ein Grundprinzip des Menschlichen /des gesellschaftlichen/ Lebens ist. Aber während das aus histerisch notwendigen Entwicklungsgründen immer wieder stark aufkommende, oft herrschende metaphysische Denken diese Gegensätzlichkeit in den Mittelpunkt rückt, während Denken und Fühlen des Alltags oft ohnmächtig gegen eine solche Vergewaltigung des Lebens protestiert, ja oft sich ihr zu unterwerfen gezwungen ist, entsteht in der ästhetischen Widerspiegelung der Wirklichkeit ein Bild des wahren Lebens, in welcher die Bewältigung der Aussenwelt den inneren Anforderungen der menschlichen Existenz angemessen erscheint.

Es wäre ein Irrtum zu glauben, dass die Proportionalität eine gewissermassen lokale, spezielle Kategorie der bildenden Künste ist. Sie erscheint hier in ihrer eigentlichen, originären Form, indem das genau Messbare in ein dialektisches Verhältnis zur Organik vor allem des menschlichen Körpers gesetzt wird. In übertragener - aber keineswegs zufällig übertragener - Form spielt dieses Problem in allen Kunstgattungen eine wichtige Rolle. Aristoteles widmet in seiner "Poetik" dieser Frage ein eigenes Kapitel.^{25/} Es ist natürlich für die Verschiedenheit der Künste charakteristisch, dass der Aufbau des Dramas nur bestimmte Proportionen verlangt, die bloss ihrem, allgemeinen Umkreis nach reguliert werden können. /Aristoteles beruft sich zwar gelegentlich darauf, dass die Zeitdauer der Tragödien mit der Uhr gemessen wurde/, deren konkrete Ausgestaltung jedoch - in diesem Rahmen - dem individuellen Dichter

überlassen werden muss. /Es liegt im Wesen der Sache, dass in der Filmkunst diese Messbarkeit der Proportionen, sowohl für das Ganze, wie für die Teile weitaus exakter ist, als in der reinen Wortkunst des Dramas./ Die Frage der Proportion, die natürlich nicht nur das Ganze der Werke, sondern auch die Beziehung ihrer Teile zueinander betrifft, erscheint auf den ersten Anblick verschwommener als in der bildenden Kunst; bei konkreter Analyse ergibt sich freilich, dass die künstlerische Lösung der Dürerschen Dilemmas auch hier eine der wesentlichsten Aufgaben der Komposition ist. Da aber alle Formen Widerspiegelungen der Wirklichkeit sind, stecken hinter allen Proportionalitätsfragen der Komposition Probleme der Weltanschauung: die des Schaffenden und die der Gesellschaft, in welcher und für welche seine Werke entstehen.

So wird es uns nicht mehr überraschen, dass derselbe Aristoteles Probleme der Proportion in den Mittelpunkt seiner Ethik rückt. Zwar gibt es auch für ihn Handlungen und Verhaltensweisen, die unbedingt verwerflich sind; wo jedoch vom Umschlag der Tugend in ihren Gegensatz die Rede ist, taucht das Problem der Mitte auf, die Aristoteles in diesem Kontext als ein "Ausserstes", also keineswegs als toten Durchschnitt betrachtet. Und das Verfehlen ist nun entweder ein "Nicht-Erreichen" des "Pflichtmässigen" oder ein "Hinausgehen" darüber. Das methodologische Zentrum seiner Ethik erweist sich als ein Problem der richtigen Proportionalität.^{26/}

Es wäre oberflächlich dagegen einzuwenden: die Proportion sei hier bloss eine Metapher. Sie ist in Wahrheit viel mehr. Wo die Schönheit eine zentrale Kategorie des Lebens und der Kunst ist, muss eine solche Verbindung entstehen: weder im Leben, noch in der Kunst kann die Schönheit auf ästhetische oder ethische Werte vorübergehender, relativer Art basiert werden: sie muss die Struktur des Menschen wesentlich bestimmen. Ist nun diese Bestimmung nicht transzendenter Art /wie etwas bei Pl Plotin/, ist sie also nicht bloss der erborgte Abglanz aus einem

Jenseits, so bedeutet hier Struktur eine dem Menschen immanente, ihm von seinem Menschentume aus engehörige harmonische Zusammenstimmung irdischer, diesseitiger Verhältnisse; mögen diese nun ein Sichtbarwerden der Harmonie seines physischen Aufbaus oder die Offenbarung der Harmonie seiner geistigen und sittlichen Fähigkeiten darstellen. Das wesentlich bestimmende Prinzip ist das gleiche und ist - letzten Endes - das der Proportionalität. Damit geht diese Frage weit über die der abstrakten Formelemente hinaus, und berührt - gerade philosophisch - so entscheidende Probleme, wie die prinzipiellen Berührungspunkte von Ethik und Aesthetik.

Bei der ganzen Anlage unserer Darlegungen ist es klar, dass eine ausführlich eingehende Behandlung dieses Problems noch nicht möglich ist. Dass selbst das konkrete Insau-gefasstwerden der Widersprüchlichkeit, das sich daraus ergibt, eine vorherige Übersicht vieler, entscheidender Gebiete der Aesthetik, vor allem die der eigentlichen Widerspiegelung der realen objektiven Wirklichkeit voraussetzt. Vorwegnehmend sei nur so viel nemerkt, dass die Stelle der Schönheit in der Aesthetik eine sehr umstrittene ist, und die Beantwortung der oben formulierten Fragen naturgemäss mit der Bestimmung ihrer Stelle im System eng zusammenhängt. Die meisten historisch bedeutsam gewordenen Systeme stellen die Schönheit in den Mittelpunkt der ganzen Aesthetik; daran ändert sehr wenig, wenn, wie bei vielen Modernen, eine eigene "Kunstwissenschaft" neben die Aesthetik im traditionellen Sinne tritt. Der Verfasser dieser Betrachtungen erblickt - in Einklang mit Tschernischewski - in der Schönheit einen Spezialfall der Aesthetik, und zwar eine eigenartige Form der ästhetischen Widerspiegelung und Gestaltung, die nur unter besonders günstigen konkreten gesellschaftlich-geschichtlichen Umständen möglich ist.^{27/}

Wie immer auch auf höherer Stufe der ästhetischen Betrachtungen diese Frage beantwortet werden kann, ist es klar, dass darin - bewusst oder unbewusst - die anthropomorphisierende wesensart der ästhetischen Widerspiegelung bestätigt wird. Sie ist eine sich elementar vollziehende Tendenz. Sie

ist, wie wir gesehen haben, auch in ihren abstrakten Erscheinungsweisen eine möglichst treue Reproduktion der objektiven Wirklichkeit. So sehr jedoch die möglichste Annäherung an diese das bewusste Ziel der gesunden künstlerischen Tätigkeit ist, fällt das Kriterium der ästhetischen Wahrheit nicht notwendig mit dem Grad einer solche Annäherung ohne weiteres zusammen. Hier kann noch nicht von dem mit der Annäherung verknüpften komplizierten Stilprobleme die Rede sein. Nur darauf kann und muss schon jetzt erneut hingewiesen werden, dass die anthropomorphisierende Widerspiegelung im Aesthetischen nicht einfach ein subjektives Verhalten ist, dass sie vielmehr von ihrem Objekt in dieser Richtung bestimmt wird: von der Gesellschaft im Stoffwechsel mit der Natur, vermittelt durch die Eigentümlichkeit der von diesem determinierten Produktionsverhältnis. Ihre Widerspiegelung setzt zwar die angegebene Wirklichkeitstreue auch der Natur an sich gegenüber voraus, das letzte ästhetische Wahrheitskriterium ist aber doch in der gesellschaftlich bestimmten Wechselbeziehung mit ihr fundiert. Eine genaue Analyse aller früher analysierten Widersprüche könnte auf diese Basis zurückgeführt werden. Da aber dieses Problem jetzt nur noch in seinen allgemeinsten Umrissen angedeutet und keineswegs allseitig erschöpft werden kann, führe ich ein inhaltlich kompliziertes Beispiel an bei dem die uns gegenwärtig interessierende Seite der Frage mit sofortiger Evidenz hervortritt. Der polnische Literaturhistoriker Jan Kott weist in einer Analyse Swifts auf dessen Überzeugung hin, die er "mit seiner ganzen Epoche teilte, dass man alle Eigenschaften eines Körpers unverändert erhalten kann, wenn man proportional seine grössen masse ändert."^{28/} Kott zeigt, sich auf Meyersen berufend, dass dies ein Irrtum ist, dass etwa die Wespen im Lande der Riesen in den alten Proportionen bei veränderter Grösse

nicht fliegen könnten, dass die Lilliputaner beim Trinken unter der Kapillarität der Gefässe gelitten hätten, etc. etc. andert aber die Anerkennung dieser Tatsache, die zeigt, dass Swift unter dem Einfluss der wissenschaftlichen Vorurteile seiner Zeit die Annäherung an die objektiv seiende Wirklichkeit objektiv verfehlt hat, irgend etwas an der Künstlerischen Wahrheit des "Gilliver"; Die verneinende Antwort versteht sich von selbst. Interessanter und wichtiger als sie selbst, ist jedoch für uns ihre Ursache: die gesellschaftliche Wahrheit der Swiftschen Satire, in welcher gerade das Gleichbleiben des Wesens /also auch der Proportion als dessen sinnliche Erscheinungsweise/ bei kontrastierendem Format die Grundlage der tiefen Komik bildet. Diese nicht subjektiv willkürliche, sondern einen Weltzustand, eine entscheidende Epoche der Menschheitsentwicklung festhaltende Antropomorphisierung Swifts in der Widerspiegelung der Wirklichkeit verfehlt also nicht - trotz der zeitbedingten Mängel in der Auffassung der Gesetze des An=sich=Seienden - die künstlerische Wahrheit; im Gegenteil gibt ihr ein sinnlich-geistiges solides und allgemeines Fundament. Kott zitiert mit Recht einen Brief Swifts, die Bewusstheit seines künstlerischen Wahrheitssuchens hervorhebend: "Dieselben Gebrechen und Tollheiten herrschen überall, jedenfalls in allen zivilisierten Ländern Europas. Ein Autor, der nur für eine Stadt, eine Provinz, ein Königreich oder nur für ein Jahrhundert schriebe, verdiente nicht kommentiert zu werden, wie er auch nicht wert wäre, gelesen zu werden."^{29/}

Es wäre freilich gefährlich das Ergebnis dieser Analyse ohne weiteres auf die bildenden Künste anzuwenden. Denn die visuelle Erscheinungsform hat in der Literatur eine weit grössere Unbestimmtheit, als hier. /In Epik und Lyrik eine grössere als im Drama/. Darum ist es für Swift - freilich auf Grundlage einer satirisch-phantastischen Gestaltungsabsicht -

möglich, Formate zu ändern, ohne die Proportionen anzutasten. Auf die gesellschaftlichen /im Anthropomorphismus der Kunst fundierten/ Gründe dieser Möglichkeit haben wir bereits hingewiesen. Solche werden natürlich auch in den bildenden Künsten wirksam, nur ist der Spielraum für das Abweichen von jenem Zusammenhang des Formats mit den Proportionen, der in der Gegenständlichkeit der objektiven Wirklichkeit vorhanden ist, viel beengter. Je einfacher gegliedert ein ästhetischer Gegenstand ist, desto grösser wird dieser Spielraum sein. /Pyramide im Vergleich zur späteren, gegliederten griechischen Architektur/. Der Grund ist unschwer einzusehen: schon in einer rein geometrischen Ornamentik bedeutet die Vergrößerung des Formats zugleich die der Zwischenräume, wodurch diese in der Vergrößerung leere und tote Flächen darstellen können oder unwahrnehmbar werden, den Rhythmus zerstören etc. Die Veränderung des Formats kann also gebieterisch auf eine Veränderung des Musters und damit der Proportionen drängen. Selbsttendenzen werden diese Konsequenzen desto fühlbarer, je weniger weltlos eine Kunstgestaltung ist. Es ist aber ebenso selbstverständlich, dass es sich hier nur um einen Spielraum und nicht um ein starres Koordinieren handelt. Schon die Existenz einer momentanen Plastik, die über das menschliche Format, hinausgeht, neben einer ausgesprochenen Kleinplastik, zeigt diesen Spielraum an. Dabei ist freilich zu bedenken, dass gewisse Bewegungsmotive von vorneherein diese oder das andere Format erfordern oder wenigstens bevorzugen. In der Malerei ist die Möglichkeit das Format des Bildes zu vergrößern oder zu verkleinern viel elastischer; schon darum, weil der Zuschauer - innerhalb von bestimmten Grenzen - instinktiv in jedem Bild ein normal menschliches Format wahrnimmt. Damit sind natürlich nicht einmal die allerallgemeinsten Umrisse der verschiedenen Spielräume angedeutet. Es sei hier nur so viel bemerkt, dass innerhalb der von Kunstgattungen und - Arten gegebenen Tendenzen es gesellschaftlich-geschichtlich bedingt ist ob je ein solcher Spielraum im verengender oder erweiternder /eventuell die Grenzen des Ästhetischen

schen überschreitenden /Weise aufgefasst wird. In Zeiten, in denen die anthropomorphisierende Grundtendenz der Kunst sehr stark ist, in denen - im oben angegebenen Sinn - die Schönheit zur herrschenden Zentralkategorie der künstlerischen Praxis wird, ist die Verbindung von Format und Proportion sehr eng; so im klassischen Griechentum, so in der Renaissance. In Zeiten dagegen, in denen - aus gesellschaftlich sehr verschiedenen, oft geradezu entgegengesetzten Gründen - Tendenzen entstehen, die die Bezogenheit der Kunst auf den Menschen transzendieren, kann sich diese Beziehung völlig lockern; so in vielen Perioden der orientalischen Kunst, wo religiös-theologische Motive in dieser Richtung wirksam waren, so in der modernen Architektur, wo vor allem das Grundrentenproblem der Grosstädte einen unwiderstehlichen Druck ausübt.

III.

Ornamentik

Wir haben bis jetzt die abstrakten Widerspiegelungsformen, Rhythmus, Symmetrie, Proportion als Einzelfaktoren in ihren dialektischen Beziehungen zu den verschiedenen, die Realität gestaltenden Künsten betrachtet, um sowohl den abstrakten Charakter dieser Formen, wie ihr Wesen als Widerspiegelungen der Wirklichkeit möglichst klar hervortreten zu lassen. Bei diesen Analysen zeigt sich der Ursprung der dialektischen Widersprüche darin, dass jede dieser abstrakten Formen die Tendenz in sich birgt, ein Ordnungsprinzip der Widerspiegelung der Wirklichkeit, auch und sogar vor allem der ästhetischen zu sein. Da nun, womit wir uns in den nächsten Kapiteln ausführlich beschäftigen werden, die Ordnungsgesetze der konkreten und totalen, der gestaltenden Widerspiegelung der Wirklichkeit nicht nur Meicher und umfassender sind, als die abstrakten, sondern auch, infolge des Wesens der widerspiegelten Wirklich-

keit, andere, ihnen gegensätzliche Tendenzen zur Geltung zu bringen trachten, entstehen die von uns in bestimmten Einzelfällen aufgezeigten Widersprüche. Diese sind jedoch, worauf wir gelegentlich ebenfalls hingewiesen haben, dialektischer Wesensart, das heisst, gerade die Widersprüchlichkeit wird zu einem fruchtbaren Bewegungsgesetz der künstlerischen Gestaltung.

Jetzt müssen wir über das bisher Erreichte in doppelter Hinsicht hinausgehen. Erstens ist zu zeigen, dass die abstrakten Widerspiegelungsformen die Fähigkeit besitzen, für sich allein ästhetische Gebilde besonderer Art zu konstituieren; das ist das Problem der Ornamentik, das uns in den nun folgenden Darlegungen beschäftigen wird. Zweitens wirken die in der Ornamentik offenbar gewordenen ästhetischen Gesetzmässigkeiten auf die Widerspiegelung der konkreten und realen Wirklichkeit zurück. Es entstehen dabei dialektische Zusammenhänge, die über die Einzelbeziehungen betreffenden, teilweise bereits untersuchten Widersprüche hinausgehen, die zu einem unaufhebbaaren Bestandteil eines jeden ästhetischen Gebildes werden müssen. Mit der Analyse dieser Tatbestände werden wir unsere Untersuchungen über die Ornamentik schliessen, um zur Behandlung der mimetischen künstlerischen Gestaltung der Wirklichkeit übergehen zu können. Wir werden sehen, dass gewisse historische Tatsachen, die einer solchen Auffassung scheinbar widersprechen, sie in Wahrheit erst recht bekräftigen.

Die Ornamentik selbst kann demgemäss so bestimmt werden, dass sie ein ästhetisches, evokation beabsichtigendes, in sich abgeschlossenes Gebilde ist, dessen Aufbauelemente die abstrakten Widerspiegelungsformen, Rhythmus, Symmetrie, Proportion etc. als solche bilden, und die konkret-inhaltlichen Widerspiegelungsformen aus der Gestaltung des ornamentalen Komplexes ausgeschlossen scheinen. Natürlich darf auch diese Bestimmung nicht metaphysisch-starr verstanden werden. Jeder weiss, dass die Ornamentik gerade in ihren

klassischen Erscheinungsweisen wiederholt auf die Widerspiegelung realer Gegenstände der objektiven Wirklichkeit zurückgreift /Lotos, Akanthus etc./; von den Pflanzen- und Tiermotiven etwa der orientalischen Teppiche, der gothischen Tempelverzierungen garnicht zu reden. Das bedeutet natürlich, worüber bald ausführlich gesprochen werden muss, dass die Grenzen zwischen rein ornamentaler und gestaltender /konkret und inhaltlich die Wirklichkeit widerspiegelnder Kunst/ vielfach verschwimmen, dass nicht nur aus historischer, sondern auch aus ästhetischer Notwendigkeit vielerlei Übergangsformen auftreten.

So schwer dadurch oft in Einzelfällen eine exakte ästhetische Ortsbestimmung fällt, so sicher sind dennoch theoretisch die Grenzen zu ziehen. Diese entstehen eben aus der Vorherrschaft der abstrakten Widerspiegelung. Wo nämlich die Gegenstände der konkretrealen Aussenwelt in ästhetische Systemen eingebaut sind, kommt es darauf an, ob erstens solche Objekte primär nach ihrer eigenständigen inneren Struktur reproduziert oder im Sinne der abstrakten Formen zu Ornamenten transformiert werden, ob sie also die ornamentale Zweidimensionalität durch ihre existierende Tiefe sprengen oder ihre originäre Gegenständlichkeit auf die hier notwendige abstrakte Andeutung des Wesens reduziert wird, ob zweitens die realen Objekte, die in der Wirklichkeit und darum in ihrer konkreten Widerspiegelung unabtrennbar von ihrer realen Umgebung existieren, in der künstlerischen Gestaltung als Teile solcher Verknüpfungen Dargestellt, oder aus diesen Relationen herausgegriffen werden, um in abstraktdekorative Momente der abstrakten Zusammenhänge verwandelt zu werden. Diese beiden Gesichtspunkte sind nur zwei Seiten derselben Sache: die Ornamentik ist eben darum weltlos, weil sie die Gegenständlichkeit und die Zusammenhänge der realen Welt bewusst ignoriert, weil sie an ihre Stelle abstrakte Verknüpfungen, vorwiegend ~~xxx~~ geometrischer Art setzt. Die

ästhetischen und weltanschaulichen Grundlagen und Folgen dieses Tatbestandes werden wir im folgenden ausführlich behandeln, hier war es nur, um für diese Darlegungen ein Fundament zu erhalten, unerlässlich, die grundlegende Struktur kurz zu beleuchten. Um dies auch noch anschaulich zu illustrieren, sei der Anfang von Stefan Georges Gedicht "Der Teppich" hierergesetzt, wo diese Art des abstrakten Zusammenhangschaffens sinnlich-dichterisch beschrieben wird:

Hier schlingen menschen mit gewächsen tieren
Sich fremd zum bund umrahmt von seidner franze
Und blaue sicheln weisse sterne zieren
Und queren sie in dem erstarrten tanze.

Und kahle linien ziehn in reich-gestickten
Und teil um teil ist wirr und gegenwändig
Und keiner ahnt das rätsel der verstrickten...

Wenn wir nun - selbstredend, wie hier immer, ausschliesslich vom philosophischen Standpunkt - auf die Genesis der Ornamentik übergehen, so zeigt sich darin erneut die Richtigkeit unserer früheren Feststellung, dass nämlich die ästhetische Praxis der Menschheit unmöglich aus einer einzigen Quelle und vor allem nicht aus einer ästhetischen abgeleitet werden kann, dass das Aesthetische vielmehr das Ergebnis einer nachträglichen, sich allmählich historisch entfaltenden Synthese ist. Unter den dabei wirksamen Tendenzen muss von allem eine elementare, vielleicht schon aus der Tierwelt stammende, an sich von Kunst ganz unabhängige hervorgehoben werden: die Freude am Geschmücktsein. Nimmt man diese vorerst in seinem breitesten Sinne, so umfasst sie sowohl den Körper- wie den Geräteschmuck, ja auch den inneren wie äusseren Schmuck, der in der Architektur angewendet wird. Wie wir alsbald sehen werden, umreisst diese Zusammen-

fassung ein Gebiet, innerhalb dessen Bereich die Unterschiede zumindest ebenso wichtig sind, wie die gemeinsamen Züge. Gemeinsam bleibt die unabtrennbare Gebundenheit an ein reales Objekt, sei dies der Mensch selbst, oder ein von ihm gebrauchter nützlicher Gegenstand, im Gegensatz zu den eigentlich gestaltenden Künsten, in denen die materiellen Substrate ausser ihrer ästhetisch-evokativen Funktion keinerlei Beziehungen zum menschlichen Leben besitzen /Bild als bemalte Leinwand etc./. Innerhalb dieser Gemeinsamkeit bringt jedoch die qualitative und für das gesellschaftliche Leben der Menschen funktionelle Verschiedenheit solcher Objekte, qualitative Verschiedenheiten in den ästhetischen Möglichkeiten, in der Fähigkeit und Entwicklung etc. hervor.

Wenn wir vorerst den Selbstschmuck des Menschen betrachten, so wollen wir uns naturgemäss nicht auf eine archeologische oder ethnographische Diskussion einlassen, ob er unbedingt und in jedem Fall zeitlich dem Geräteschmuck vorangegangen ist. Wir nehmen mit Hoernes^{1/} und anderen an, dass dies im Allgemeinen der Fall war. Dabei taucht, nunmehr auf höherem Niveau, ein Problem auf, das uns bereits beim Rhythmus beschäftigt hat, nämlich, ob wir es, und wenn wie weit mit einer Erbschaft aus dem tierischen Zustand zu tun haben. Gerade hier bringt Darwin ein ausserordentlich vielfältiges und im Detail faszinierendes Material zur Erhärtung einer bejahenden Antwort auf diese Frage. Indessen können bei genauer Betrachtung die Argumente Darwins und der Darwinisten uns doch nicht überzeugen. D.h. es wird niemand bestreiten, dass der Drang, sich zu schmücken, als Moment des sekundären Sexualcharakters auch beim Menschen wirksam ist. Jedoch die Seinsweise von Tier und Mensch ist infolge der Entstehung von Arbeit und Gesellschaft qualitativ so verschieden geworden, dass

dass auch in solchen höchst primitiven Betätigungsformen, neue, qualitativ derart verschiedene Bestimmungen auftauchen, dass es für diese Frage nicht mehr statthaft erscheint, das Menschliche, insbesondere in seiner Beziehung zum Aesthetischen, aus dem Tierischen direkt genetisch abzuleiten. Allgemein gesprochen handelt es sich dabei um die Beziehung des einzelnen - in unserem Fall des Geschmückten - Individuums zur Gattung. Marx hat dieses Verhältnis, natürlich ohne auf unser Spezialproblem Bezug zu nehmen, genau beschrieben. Er sagt: "Das Tier ist unmittelbar eins mit seiner Lebenstätigkeit. Es unterscheidet sich nicht von ihr. Es ist sie. Der Mensch macht seine Lebenstätigkeit selbst zum Gegenstand seines Wollens, und seines Bewusstseins. Er hat bewusste Lebenstätigkeit. Es ist nicht eine Bestimmtheit, mit der er unmittelbar zusammenfließt. Die bewusste Lebenstätigkeit unterscheidet den Menschen unmittelbar von der tierischen Lebenstätigkeit. Eben nur dadurch ist er ein Gattungswesen... Das praktische Erzeugen einer gegenständlichen Welt, die Bearbeitung der unorganischen Natur ist die Bewährung des Menschen als eines bewussten Gattungswesen, d.h. eines Wesens, das sich zu der Gattung als seinem eigenen Wesen oder zu sich als Gattungswesen verhält. Zwar produziert auch das Tier. Es baut sich ein Nest, Wohnungen wie die Biene, Biber, Ameise etc. Allein es produziert nur, was es unmittelbar für sich oder sein Junges bedarf; es produziert einseitig, während der Mensch universell produziert; es produziert nur unter der Herrschaft des unmittelbaren physischen Bedürfnisses, während der Mensch selbst frei vom physischen Bedürfnis produziert, und erst wahrhaft produziert in der Freiheit von demselben; es produziert nur sich selbst, während der Mensch die ganze Natur reproduziert; sein Produkt gehört unmittelbar zu seinem physischen Leib, während der Mensch frei seinem Produkt gegenübertritt. Das Tier formiert nur nach dem Mass und dem Bedürfnis der Species

der es angehört, während der Mensch nach dem Mass jeder Species zu produzieren weiss und überall das inhärente Mass dem Gegenstand anzulegen weiss; der Mensch formiert daher auch nach den Gesetzen der Schönheit."^{2/}

Auf dieser Grundlage ist es nicht allzuschwer für unsere Frage die Konsequenzen zu ziehen. Erstens ist der Schmuck dem Tiere angeboren; es kann daher diese nicht mehr verbessern oder verderben. Der Mensch dagegen ist von Natur aus garnicht geschmückt, er schmückt sich; das Schmücken ist seine eigene Tätigkeit, ein Ergebnis seiner Arbeit. Das Unkritische bei Darwin besteht darin, dass er dieses entscheidende Moment übersieht. Deshalb ist auch sein an sich so reiches Material für die Genesis des Schmuckes wenig überzeugend. Das äussert sich auch darin, dass die - für den menschlichen Geschmack - ornamental schöne Lebewesen im Allgemeinen den niedrigen Gattungen angehören /Pflanzen, Seetiere, Schmetterlinge, höchstens Vögel/; die "Ahnenlinie" hört gerade dort auf, wo sie für die Genesis beginnen müsste. Daraus folgt zweitens, dass wie ein einzelner Mensch geschmückt ist, sei es Tätovierung oder angelegter Schmuck, keineswegs aus seiner angeborenen physiologischen Beschaffenheit folgt, sondern ein Produkt gesellschaftlicher Verhältnisse und Tätigkeiten ist. Ob es sich nun darum handelt, dass der Mensch die embleme der engen Gemeinschaft, der er angehört, als Schmuck trägt, oder der Schmuck seinen Gang innerhalb einer solchen zum Ausdruck bringt etc., jedenfalls ist die Art des Sich-Schmückens nicht angeboren, sondern gesellschaftlich entstanden. Drittens lockert sich dadurch die unmittelbare Beziehung des Schmuckes zur Sexualität oder erscheint wenigstens viel weiter vermittelt. Darwin hat diesen Zusammenhang, den "Schmuck" als sekundären Sexualcharakter für die Tiere überzeugend nachgewiesen. Gewisse modern psychologen haben allerdings - auch ohne Darwinisten zu sein - die Neigung, die Urzeit gewissermassen als kanonische Periode der alles beherrschenden Sexualität aufzufassen, und die

Sexualprobleme der Menschen entwickeltster Formationen in sie hineinzuprojizieren. Demgegenüber genügt es die Analysen von Engels anzuführen, die gerade aus den Beobachtungen - tierischer - Horden und ihrer Auflösung, zumindest ihrer Schwächung durch die Eifersucht der Männchen, also gerade durch die Betonung des Gegensatzes zwischen menschlichen und tierischen Horden nachgewiesen, dass "die sich aus der Tierwelt emporarbeitenden Urmenschen entweder gar keine Familie kannten, oder höchstens eine, die bei den Tieren nicht vorkommt"^{3/6}. Die werdenden Menschen konnten also z.B. die Eifersucht nicht kennen, sonst hätten ihre ersten Gemeinschaften nie dauernde, solide werden können, sonst hätte sich "ein so waffenloses Tier, wie der werdende Mensch" nie erhalten können.

Damit soll nicht geleugnet werden, dass zwischen dem Trieb des Menschen sich zu schmücken und seinem sexuellen Leben nicht nahe und intime Zusammenhänge bestehen. Wichtig ist bloss, was bei Darwins Parallelen vernachlässigt wird, dass infolge des gesellschaftlichen Lebens beim Menschen vieles zum sekundären Geschlechtsmerkmal wird, das nicht nur Produkt der Arbeit /und also dem Menschen keineswegs angeboren/ ist, sondern geradezu aus den sozialen Beziehungen der Menschen entsteht; so Macht und Rang, Ansehen und Reichtum, etc. Dass diese Momente, besonders wenn sie durch lange Gewöhnung fixiert sind, mehr oder weniger sekundär-sexuell wirken, ist eine historische Tatsache, ebenso dass dieses Gebitt mit der Entwicklung der Gesellschaft immer ausgedehnter und weitverzweigter wird. Man darf also die Genesis ~~des~~ des Schmuckes keineswegs in einer unmittelbaren Beziehung zum sexuellen Leben suchen. Den Ausgangspunkt bildet sicherlich der - wahre oder allgemein eingebildete - gesellschaftliche Nutzen. Plechanow hat also im wesentlichen durchaus recht, mag ein Teil seines ethnographischen Materials auch veraltet sein, wenn er von der Tätowierung sagt: "Der Wilde sah ursprünglich den Nutzen der Tätowierung und erst dann, - viel später - empfand er einen ästhetischen Genuss beim Anblick der tätowierten Haut."^{4/} Es ist dabei garnicht wesentlich auf welcher Bewusstseinsstufe, mit

wie falschem Bewusstsein diese Einsicht der Nützlichkeit erfolgt.

Die begriffliche Klärung dieser ziemlich verworrener Zusammenhänge wird noch dadurch erschwert, dass das Wort Schönheit, womit man sehr oft das Aesthetische bezeichnen will, zu den vieldeutigsten Ausdrücken gehört, die die Sprache und Terminologie kennt. Thomas Mann analysiert diesen Begriff ironisch in der Joseph-Legende und findet, dass dessen Bedeutung vom langweiligen Akademismus bis zur sexuellen Anziehung reicht. "Wie viel Betrug, Gaukelei, Fopperei ist einschlägig ins Gebiet des Schönen! Und warum? Weil es zugleich und auf einmal das Gebiet der Liebe und des Verlangens ist; weil das Geschlecht sich einmischt und den Begriff der Schönheit bestimmt." Dabei zergliedert hier Thomas Mann diesen Begriff, ohne auf seine räumlich-zeitliche Vieldeutigkeit Bezug zu nehmen. Diese ist aber bei den Tieren biologisch, bei den Menschen biologisch und gesellschaftlich ausserordentlich variiert. So sehr Darwin die nahe Verwandtschaft des tierischen und des Menschlichen Schönheitssinnes beweisen möchte, führt er als ehrlicher und gewissenhafter Forscher massenhaft Beispiele an, die gerade das Gegenteil beweisen. Es ist geradehin rührend zu lesen, wie er gelegentlich über den "schlechten Geschmack" einzelner Vögel in Bezug auf die Laute und Farben, die bei ihnen sexuell anziehend wirken, entrüstet ist.^{5/} Oder er spricht von bestimmten Gerüchen, die in der Paarungszeit ähnliche Wirkungen ausüben und fügt entschuldigend hinzu: "Wir dürfen in Bezug auf diesen Punkt nicht nach unserem eigenen Geschmack urteilen."^{6/} Es ist also sicher mehr oder weniger zufällig, wenn auf das, was im Sexualleben der Tiere zum sekundären Geschlechtsmerkmal wird, ästhetische Kategorien, auch im allerweitesten Sinne, überhaupt angewendet werden können.

Dieses Moment der Zufälligkeit ist aber auch aus der gesellschaftlich-geschichtlich bestimmten Entwicklung der Menschheit nicht auszumerzen. Darum geht es nicht an, hier - willkürlich, alle sozial notwendigen Zufälle für das Aesthetische ausschaltend - das Sich-Schmücken von vorneherein als ästhetische

Kategorie zu behandeln. Das ist wieder ein Rückfall in die Auffassung des Aesthetischen als dem Menschen "ewig" angehörenden, apriorischen oder anthropologischen Prinzip. Dies tut z.B. Scheltema, der aus weltanschaulich völlig entgegengesetzten Voraussetzungen wie Darwin, den Körperschmuck von vorneherein als ästhetisch, sogar als sehr kompliziert und hochstehend ästhetisch auffasst: "Darüber, dass diese Schmuckformen zugleich reine Kunstformen sind, kann aber kein Zweifel bestehen. Denn nicht nur wurde dieser Schmuck, etwa eine Halskette aus Muscheln, mit vollem Bewusstsein als 'schön' empfunden, und nicht nur war dies in der Natur garnicht vorgefundene gereimte Ordnung der gleich grossen Glieder ein reines Phantasieprodukt, sondern eben als Halsschmuck wird diese Kette von Muscheln nur dadurch verständlich, dass sie eine gegebene, gegenständliche Form, und zwar die des menschlichen Körpers, als reine Form deutet, d.h. künstlerisch interpretiert. Erst dadurch erhält die Halskette ihre sinnvolle, schmückende Schönheit, das Reigen der Glieder den Ansatz und zugleich die gleichmässige Rungung des Halses betont und begleitet."^{7/} Das ist sicher ein Modernisieren oder wenigstens ein Hineinprojizieren der Gefühle und Einsichten viel späterer Entwicklungsstufen in die anfängliche. Garnicht davon zu reden, dass Scheltema das sicherlich ältere Tätowieren überspringt, und gleich mit dem Schmuck beginnt, wofin infolge der Selbständigkeit des Gegenstandes eine gewisse Distanzierung von der biologisch gegebenen Existenz des Menschen enthalten ist, also weit ausgeprägtere Möglichkeiten zur Loslösung des Aesthetischen vom bloss Nützlichen und Angenehmen, wozu es das Tätowieren und andere ursprünglichen Formen des Schmuckes am Körper selbst nie bringen. Hier ist deshalb die Zufälligkeit dessen, dass etwas in unserem Sinne als ästhetisch betrachtet werden kann, fast ebenso stark wirksam, wie in der Naturschönheit der Tiere. Ohne hier auf ethnographische Details einzugehen, genügt, es, wenn man auf die ausgebrochenen Zähne, künstlich verkümmerte Füße hinweist, über die hier obwaltende Zufälligkeit des "Schönen" Klarheit zu erlangen.

Die Vieldeutigkeit dieses Begriffs zeigt sich hier ganz deutlich. Denn seinem unmittelbaren, äusserst verschwommenen Sinn entsprechend müsste man alles oben Aufgezählte unzweifelhaft als "schön" bezeichnen. In einer solchen Unmittelbarkeit haben wir gar kein Recht unseren Begriff der "Schönheit" dem der Wilden wertend gegenüberzustellen und ihre eigene Auffassung über das von ihnen Produzierte mit einer wegwerfenden Geste beiseitezuschieben. Im Gegenteil, wir müssten sagen: jede "Schönheit" ist durch den gegebenen Stand der gesellschaftlichen Entwicklung bestimmt, ist folglich, um R^ankes Ausdruck zu gebrauchen, gleich unmittelbar zu Gott; und es gäbe keinen Masstab, wonach sie positiv oder negativ gewertet werden könnte. Dass im Laufe der Geschichte jene Aesthetiker, die auf dem Begriff der "Schönheit" begründet sind, nicht wie hier einem schrankenlosen historischen Relativismus verfallen, sondern im Gegenteil einem überhistorischen Dogmatismus, ist ein erneutes Anzeichen für die unüberwundliche Vieldeutigkeit dieses Begriffs, wenn man seinen Umfang, den er im Alltagsleben besitzt, bewahren und ihn doch mit dem Prinzip des Aesthetischen identifizieren will.

Diese Doppelseitigkeit, Verschwommenheit des Schönheitsbegriffs, die sowohl einem Relativismus wie einem Dogmatismus Vorschub leistet, ist ein ernstes Hindernis für das philosophische Aufdecken der historischen Genesis des Aesthetischen, auch auf diesen Teilgebieten. Darum müssen wir auch hier an unsere schon in früheren Fällen bewährte Methode von Marx rekurrieren, dass die Anatomie des Menschen den Schlüssel zur Anatomie des Affen darbietet, dass also auch hier die Genesis aus den späteren Entwicklungen rückwärtstastend aufgefunden werden kann. Wenn wir den Loslösungsprozess des Aesthetischen von der Alltagspraxis so betrachten, sehen wir auch hier eine Linie, die vom bloss unmittelbar Nützlichen über das dadurch vermittelte oder hervorgebrachte Angenehme führt; fast alles was von Darwin bis Scheltema mit "Schönheit" bezeichnet wird, fällt in diese Rubrik. Erst auf dieser Stufe beginnt sich das Aesthetische als selbständiges Prinzip zu entwickeln; erst

von hier aus kann die ungeheure Menge der nützlichen und angenehmen Produkte des Anfangs nach jenen Teilen gesichtet werden, in welchen eine mehr oder weniger klare, mehr oder weniger eindeutige Intention aufs Aesthetische wahrnehmbar wird. Zu solche Feststellungen in konkreten Fällen - die ausserhalb der uns hier gestellten Aufgabe liegen - ist keine einheitliche anthropologische, psychologische oder biologische Erklärungshypothese möglich. Diese Intentionen können konkret die verschiedensten Auslösungsanlässe haben. Sie tragen unaufhebbar den Stempel einer gewissen Zufälligkeit an sich, ebenso wie wir es schon früher bei der Entstehung der Werkzeuge aus dem Auflesen und später Aufheben geeigneter Steine, bei Marx in Bezug auf die Entstehung des Wertes aus den anfangs zufälligen Tauschakten gesehen haben. Von diesem Standpunkt entsteht die Reihe: "kosmetischer" Körperschmuck - für den menschlichen Körper angewandte /gefundene oder hergestellte/ Schmuckgegenstände - Geräteschmuck. Es ist klar, dass in dieser Reihe die Chancen der Verwandlung des zufällig aufs Aesthetische Intentionierenden, in eine wahre Intention zur Kunst und in ihre Erfüllung ständig zunehmen muss. Dazu muss natürlich bemerkt werden, dass wie wir es bereits früher dargelegt haben, in diesem Gebiet die Verbundenheit des Aesthetischen, mit den Nützlichen und Angenehmen nur in Grenzfällen /am deutlichsten bei der architektonisch angewandten Ornamentik/ gelöst werden kann.

Sobald also der Schmuck, wenn auch noch so primitiv, vom Menschen selbst hergestellt wird, hört jede Analogie mit dem Tierischen auf, und das spezifisch Menschliche, die Arbeit tritt in ihr Recht. Wie diese neue Art von Schmuck aus der Arbeit herauswächst, darüber fehlen uns die zuverlässigen Daten und müssen auch fehlen, da die Dokumentationen der frühen Anfänge und Übergänge fast vollständig verschollen sind. Dass sie aber kausal-genetisch aus der Entwicklung der Arbeitstechnik herauswachsen, scheint uns nicht bezwei-

felbar. Wir haben früher, in anderen Zusammenhängen, mit Berufung auf Boas darauf hingewiesen, dass bei ganz primitiven Schleif- und Schabarbeiten aus der Steinzeit die Entwicklung der Technik selbst Parallelitäten, Gleichmässigkeiten, etc. hervorbringt. Aehnliche Erscheinungen zeigt in Bezug auf die primitive Textiltechnik Semper auf, etc. Es ist also klar, dass in solchen Fällen nur von den technischen Voraussetzungen der Ornamentik, nicht von ihr selbst die Rede sein kann. Darum ist die seinerzeit so viel Staub aufwirbelnde Polemik Riegls gegen die Semper-Schule weitgehend eine müssige und scholastische. Sie ist müssig, weil der grosse technische Fortschritt nie mehr als objektive und subjektive Voraussetzungen des Künstlerischen schaffen kann./ Wir brauchen hier auf deren Momente, wie Erringen von Musse, Beherrschen des Materials und der Werkzeuge. Fähigkeit das Geplante restlos zu verwirklichen, etc. nicht nochmals ausführlich zurückzukommen./ Sie ist scholastisch, denn das von Riegl aus der Pistole geschossene "Kunstwollen" erklärt ebenfalls nichts, hängt bloss einen hypostasierenden Namen dem Faktum an, dass im Laufe der Zeit eine künstlerische Ornamentik entstanden ist.

Wir wiederholen: historisch wird der Entstehungsprozess wohl durch die verschiedenartigsten Zufälligkeiten vermittelt sein. Unsere Beispiele zeigten, wie zufällige Beziehungen durch quantitative Steigerung eine qualitative neue Form hervorgebracht haben. Wenn wir aber auch für die historische Genesis der Ornamentik mit grosser Wahrscheinlichkeit einen ähnlichen Prozess annehmen können, so ist damit unsere philosophische Frage: wie und warum aus diesem eine besondere Art der ästhetischen Betätigung geworden ist, noch keineswegs befriedigend beantwortet. Freilich haben die Zufälle in der gesellschaftlichen Entwicklung eine eigenartige Dialektik. Es gibt Zufälle und Zufälle; solche, die mit den objektiven Wachstumstendenzen einer bestimmten Etappe sachlich verbunden sind, deren "Zufälligkeit" beim ersten

Auftreten eben den Anfang von etwas Neuem signalisiert, zumeist ohne sogleich ein Bewusstsein des Neuen in den beteiligten Menschen zu erwecken, das sich erst langsam, allmählich oft sehr ungleichmässig entwickelt, parallel mit dem Umschlagen dieser Zufälligkeit in eine gesellschaftlich allgemein gewordene Wirklichkeit, ja Notwendigkeit entfaltet es sich zu einem mehr oder weniger adäquaten Bewusstsein. Es gibt daneben aber in jeder gesellschaftlichen Entwicklung Zufälle im engsten Sinne des Wortes, diese bleiben zwangsläufig sporadisch, sterben ab, erlangen selten eine auch nur vorübergehende soziale Ausbreitung. Es ist klar, dass ohne eine solche Auffassung der Zufälligkeit jede gesellschaftliche Entwicklung einen mystifizierten Charakter erhalten müsste. Es ist ebenfalls klar, dass hier nur von dem ersten Typus der Zufälligkeit die Rede sein kann, aber auch in diesem Fall bleibt der erwähnte Vorbehalt bestehen, dass auch die richtigste historische Genesis noch keine philosophische Erklärung für die ästhetische Wesensart ihrer, als solche notwendig erkannten, Produkte geben kann.

Wir kehren damit wieder auf das bereits gestreifte Problem der Ablösung des Aesthetischen vom Nützlichen und Angenehmen, soweit es nicht mit Haut und Haaren der Alltagswirklichkeit angehört zurück. Dass diese Ablösung die mannigfaltigsten Übergänge solcher Gradunterschiede zeigt, die sich bereits zu qualitativen Differenzen fixieren, haben wir bereits angedeutet. Jetzt, wo wir es nicht mehr wie früher bloss mit einem abstrakten Formelement zu tun haben, sondern mit der Kristallisierung solcher zur ästhetischen Einheit, kann bereits auf die ästhetische Bedeutung dieser Verschiedenheiten hingewiesen werden. Es kommt dabei darauf an, welche Rolle der ornamental verzierte Gegenstand im Leben der Menschen einnimmt. Hier ergibt sich ein Abstand

der Qualität je nachdem, ob das Ornament einen Einzelgegenstand des alltäglichen Gebrauchs ziert, oder ob es zu einem dekorativen Element der Architektur, d.h. des öffentlichen Lebens wird. Diese ästhetische Unterscheidung hat ebenfalls eine historische Grundlage. Das Verziern von Geräten ist sicher unvergleichlich älter, als die der Architektur, deren Anfänge nach Engels erts in der Oberstufe der Barbarei festgestellt werden können, die in ihren Anfängen nichts als Nutzbau gewesen ist.^{8/} Hoernes,^{9/} der die letztere Feststellung macht, warnt mit Recht davor, den Stimmungseffekt, den gewisse Überreste dieser Architektur jetzt unter Umständen, die mit den alten nichts zu tun haben, auf uns ausüben, in die Sache selbst hineinzuprojizieren. Diese Tendenz erscheint besonders ausgeprägt bei Scheltema.^{10/} Er macht den Versuch mit Hilfe eines stimmungshaften Modernisierens das ästhetische Prinzip in etwas "Ewiges" zu verwandeln.

Freilich ist hinter dieser Tatsache ein realse ästhetisches Problem, das Hoernes entgeht, verborgen. Nämlich, - und dies bezieht sich weit mehr auf den Geräteschmuck als auf die Architektur selbst - bei den auf uns überkommenen Ornamenten ist der Prozess der Ablösung von der Nutzbarkeit durch die inzwischen verflossene Zeit, durch das Herausgerissensein der betreffenden Geräte aus dem realen Lebenszusammenhang, in welchem sie in der Periode ihres Entstehens und Gebrauchs figurierten, bereits vollzogen. Der Eindruck, der im gegenwärtigen Rezeptiven entsteht, enthält also eine genaue Umkehrung des Originals. Hier war die Geeignetheit zum unmittelbaren Gebrauch das Primäre, die ästhetische Wirkung etwas Zufälliges oder Akzessorisches, dor rückt die Nutzbarkeit in den Hintergrund, sie muss aus Formkonfigurationen oft mühsam nachkonstruiert werden, oder spielt eine Rolle als Träger, als Verstärker der ästhetischen Evokation, in dem die praktische Brauchbarkeit als zur visuell wirkenden Form Gewordenes, als Element des Aesthetischen wirkt. Eine solche Wirkung konnten die alten Geräte ursprünglich kaum auslösen.

Indessen ist diese Gegenüberstellung nicht bloss als Mahnung zur Vorsicht, heutige Eindrücke zur Basis eines damaligen "Kunstwollens" zu betrachten, lehrreich, sondern auch direkt und positiv. Sie zeigt nämlich - mit den notwendigen Vorbehalten gebraucht, - doch etwas von der Richtung an, die der ursprüngliche Prozess im Laufe der Ablösung des ästhetisch Evokativen vom Gefühl der Annehmlichkeit des Nützlichen Gebrauchs eingeschlagen haben mag. Die Brauchbarkeit verschwindet niemals völlig aus dem evozierten Erlebnis, verblasst nur zu einer Brauchbarkeit überhaupt und damit zum Hintergrund, zur Basis.^{11/} Der Grad in der Proportion dieser beiden Erlebniskomponenten neigt naturgemäss in der Zeit des unmittelbaren Gebrauchs am stärksten in die Richtung des Nützlichen, das Gegenteilige setzt eine verhältnismässig hochausgebildete Musse und durch sie eine relativ starke Distanz zur realen Tätigkeit selbst voraus, so dass wirkliche ästhetische Erlebnisse in den Anfangsstadien vielleicht überhaupt nicht, jedenfalls nur spärlich, ausnahmsweise, "zufällig" /im oben bestimmten Sinne/ vorkommen konnten. Der so entstehende Widerspruch, dass nämlich nicht bewusst ästhetisch intentionierte Tätigkeiten, deren Wirkung ebenfalls ursprünglich überwiegend nicht ästhetischen Charakters war, doch ästhetische Gebilde hervorbringen könne, erweist sich bei näherer Betrachtung als ein bloss scheinbarer. Besser gesagt, als die Erscheinungsweise des grundlegenden Widerspruchs, der menschlichen Praxis überhaupt, nämlich als Aeusserung jener Struktur des menschlichen Handelns, die wir im Motto dieses Buchs mit den Worten von Marx bezeichnet haben: "Sie wissen es nicht, aber sie tun es." Die objektive Ablösung des Aesthetischen vom bloss Nützlichen und darum Angenehmen kann sich also vollziehen, ohne unmittelbar im Produzenten und im Rezipienten ästhetische Erlebnisse zu erwecken.

Eben in dieser Hinsicht ist die von uns gemachte Unterscheidung zwischen Geräteschmuck und dekorativer Verwendung der Ornamentik in der Architektur von grosser Bedeutung.

Denn der objektive Ablösungsprozess ist hier prinzipiell vollzogen. Die Architektur ist nämlich, wie später ausführlich auseinandergesetzt werden muss, nicht mehr weltlos. Die für sie entscheidende Gestaltung eines inneren und äusseren eigenen Raums, der in dieser Weise in der Natur nicht gegeben ist, den der Mensch also seinen gesellschaftlich-gesellschaftlich entstandenen materiellen und seelischen Bedürfnissen entsprechend schafft, in dessen schöpferischer Intention und beabsichtigter Wirkung bereits die Erlebnisevokation immanent enthalten ist., hat in ihrer spezifischen Art die Tendenz, eine dem Menschen angemessene "Welt" hervorzubringen. Damit ist die Ablösung und Distanzierung vom Alltag objektiv vollzogen, selbst wenn die bewusste Ideologie der Produktion und Rezeption noch eine magische oder religiöse ist. Denn auch diese geht hier auf Evokation aus, obwohl selbstredend nicht ästhetischer Richtung; sie distanziert sich ebenfalls vom Alltag, sogar in einer weitaus auffallenderen und eklatanteren Weise, als die Kunst, sie kann also diese Ablösung vom Alltag objektiv ganz anders vollziehen, als der weltlose Geräteschmuck. Dass damit das Aesthetische sich noch keineswegs als selbständig konstituiert hat, ergibt sich schon aus diesen wenigen Bemerkungen. Seine Ablösung von einer solchen Gemeinschaft mit Magie und Religion werden wir im letzten Kapitel des ersten Teils ausführlich behandeln. Dort wird es sich zeigen, dass diese Ablösung zwar einen - mehr oder weniger bewussten - ideologischen Kampf erfordert, jedoch qualitativ anderen Charakters ist, als die aus dem Eingebettetsein in die Praxis des Alltags.

Wir haben hier die Architektur, vielleicht etwa vereinfachend mit der magisch religiösen Periode gleichgesetzt. Diese Vereinfachung ist insofern berechtigt, als die ersten echten ästhetischen Verwirklichungen der Architektur den Zwecken von Magie oder Religion dienten. Wenn es auch weltliche Gebäude /Schlösser, Paläste etc./ gab, so war einerseits anfangs auch

das Herrschertum sehr stark magisch-religiös fundiert, was auch die Wesensart seiner künstlerischen Äußerungen entsprechend beeinflussen musste, andererseits handelte es sich auch hier um öffentliche Gebäude, deren Form - auch als Element des "Gebrauchs" - von vorneherein wichtige Momente des ideologisch Wirkenden, des Evokativen mitinbegriff. /Ausdruck der unwiderstehlichen Macht, Imponieren durch Monumentalität/. Das Hinüberwachsen des Bauens für private Wohnzwecke ist - ästhetisch angesehen - das Ergebnis einer viel späteren Entwicklung.

Durch die Verwendung der Ornamentik in der Architektur, also in einer Kunst, die ihrem Wesen nach nicht weltlos ist, hebt, wenn man jene selbst in ihrem an-für-sich-Sein betrachtet, ihre Weltlosigkeit nicht auf, im Gegenteil, gerade diese Kombination lässt ihre Eigenart ganz klar hervortreten. Hier erhält das Prinzip des Schmückens seine adäquateste Gestalt: es ist nicht mehr eine Zutat zum nützlichen Gebrauch des Alltagslebens, vielmehr kann in diesem Zusammenhang die reine Lust am Schmuck, seine das Leben der Menschen verschönende, Freude erweckende Funktion durch nichts abgelenkt zur Geltung gelangen. Es gibt also eine ästhetische Reihe von Körperschmuck über Geräteschmuck bis zu diesem Punkt, gerade als Distanzierung von der Alltagspraxis. Dass die Rolle, die die Ornamentik hier spielt auch eine dienende ist, nämlich das Organisieren des Raumes durch die Architektur zu unterstützen, die Gliederung der Flächen durch dekorative Ausgestaltungen der Teile noch anschaulicher zu machen, Knotenpunkte des Aufbaus zu betonen und zu beleben, etc. ändert an diesem Tatbestand nichts. Ja man kann sagen: gerade die Weltlosigkeit der Ornamentik fordert von innen heraus eine derartige Subsumtion unter eine gestaltende Kunst, um ihr eigenes ästhetisches Wesen ungetrübt und vollständig entfalten zu können.

Es ist also, so glauben wir, nicht unangebracht, die ästhetischen Prinzipien der Ornamentik gerade hier zu betrachten; die Anwendung auf die früher berührten anderen Gebiete ergibt sich dabei von selbst, mit der hier nicht ausschlaggebenden Abweichung, dass weltlose Ornamente auch an sich weltlose

Gegenstände zieren können. Wir gehen dabei, wie ebenfalls schon früher erwähnt war, von den geometrischen Formen aus, und fassen eben diese so weit, dass die zumeist später auftretenden Pflanzen - und Tierornamente dem allgemeinen Begriff des Geometrischen zugeordnet bleiben. Denn das Herrschende bleibt auch hier ein - letzten Endes - geometrisch geregeltes System Linien einerlei, ob sie bloss gerade sind oder auch Windungen und Krümmungen kennen, in welchen Pflanzen, Tiere, sogar auch Menschen nicht unter den Bedingungen ihrer eigenen Existenz abgebildet, sondern einen linearen /oder linearfarhigen/ Zusammenhang von Rhythmen, Proportionen, Symmetrien, Entsprechungen etc. eingefügt werden, in welchen ihre Gestalt, ihre Bewegungen etc. zum blossen Bestandteil, zum blossen Moment des aus der geometrischen Anordnung entstehenden Einheit wird. Es ist dabei nicht ausschlaggebend, ob, was die historische Entstehung im Einzelnen betrifft, die geometrische Figur, die "Abkürzung" eines Gegenstandes aus dem Leben ist, oder ob jener nachträglich eine solche allegorische Bedeutung beigelegt wird; beides kann gleicherweise in Einzelfällen vorkommen, berührt aber nicht die Grundfrage, der wir uns jetzt zuwenden: warum erzeugen geometrische Verhältnisse einen ästhetischen Genuss, warum besitzen sie eine gefühle evozierende Macht? /Auf die notwendige Beziehung von Allegorie und Ornamentik kommen wir am Schluss dieser Betrachtungen gesondert zurück./

Es ist ohne weiteres verständlich, dass man die Antwort auf diese Frage von der geometrischen Seite gesucht hat, obwohl, wie wir sehen werden, die hier wirksamen ästhetischen Kräfte sehr früh über das bloss Geometrische hinauswachsen und den anscheinend starren Gegensatz von anorganisch und Organisch überholen, indem die bloss Ornamentik also solche die reinste Form des weltlosen Schmückens, in das allgemein Dekorative in eines der aufbauenden Prinzipien des Aesthetischen überhaupt hinüberwächst. Das geometrisch Ornamentale ist jedoch in diesem Falle viel mehr als blosses historisches vorstadium. Die theoretischen Grundlagen der späteren, entfaltetere

Stufen offenbaren bereits hier ihr prinzipielles Wesen, so dass der Ausgang vom Geometrischen nicht nur unmittelbar verständlich ist, sondern auch ästhetisch richtig. Ernst Fischer formuliert das Problem in der angemessenen Richtung, wenn er feststellt: "dass wir im Ornament die Gesetzmässigkeit des Anorganischen und damit die Schönheit des Anorganischen widerspiegeln. Das Ornament ist jene erstaunliche Form, in der man nur mit Vektoren, mit gleichartigen Abständen arbeitet... Diese Ornamentik ist offenkundig anschauliche Mathematik und den Ziffern vorgegangen, so wie die Bilderschrift den Buchstaben; sie scheint in einem gewissen Sinn Kunst gewordene Mathematik."^{12/} Er sucht - mit weitgehender, wenn auch relativer Berechtigung - hier eine Widerspiegelung der "Ordnung" der Natur in unserem Bewusstsein, das ja im Allgemeinen bestrebt ist, die Ordnung in der Gesellschaft zu widerspiegeln.^{13/} Fischer greift hier, unseres Erachtens richtig das Prinzip der Ordnung als das wesentliche im ästhetischen Lustgefühl, das die Ornamentik erregt, heraus, und weist, in voller Übereinstimmung mit unseren früheren Darlegungen, auf die Rolle hin, die der Rhythmus "Arbeitsfördernd und lebensfördernd" für die Menschen spielt. Was seine äusserst interessanten Darlegungen ein wenig abstrakt macht, ist die etwas allzuschroffe Gegenüberstellung des Organischen und des Anorganischen einerseits, von Natur und Gesellschaft andererseits. Das Beherrschen des Anorganischen, der Natur durch den Menschen ist nicht nur ein gesellschaftlicher Prozess - das spricht Fischer ebenso eintschieden aus, wie diese Betrachtungen - sondern steht auch in unzertrennlichem Zusammenhang mit der Entwicklung des Menschen dieser Gesellschaft, mit dem Stoffwechsel zwischen Gesellschaft und Natur. Der junge Marx rückt diesen Tatbestand in ausserordentlich plastischer Weise aus: "Wie Pflanzen, Tiere, Steine, Luft, Licht etc. theoretisch einen Teil

des menschlichen Bewusstseins, teils als Gegenstände der Naturwissenschaft, teils als Gegenstände der Kunst bilden - seine geistige unorganische Natur, geistige Lebensmittel, die er erst zubereiten muss zum Genuss und zur Verdauung - so bilden sie auch praktisch einen Teil des menschlichen Lebens und der menschlichen Tätigkeit... Die Natur ist der unorganische Leib des Menschen, nämlich die Natur, so weit sie nicht selbst menschlicher Körper ist."^{14/}

Worauf beruht dann die frühe, frühvollendete, reiche und doch weltlose Wesensart und Wirkung der Ornamentik? Wir glauben, dass dieses Phänomen auf ein Grundgesetz der gesellschaftlich-kulturellen Entwicklung, aus der daraus bedingten Besonderheit der Widerspiegelung der Wirklichkeit, und zwar sowohl in Wissenschaft wie in Kunst folgt. Hegel hat in der Vorrede der "Phänomenologie des Geistes" als erster eine philosophisch exakte Beschreibung dieses Phänomens gegeben. Er geht davon aus, dass dies sein Werk einen neuen Weltzustand zum begrifflichen Ausdruck zu bringen hat, und will nun daran anschliessend die spezifischen Wesenszeichen im Auftreten des Neuen in der Geschichte objektiv wie subjektiv genau bestimmen. Er geht nun davon aus, dass dieses Neue ebensowenig "eine vollkommene Wirklichkeit" haben kann, wie "das eben geborene Kind". Natürlich ist das Neue ein Produkt mannigfaltiger Bestimmungen und Tendenzen, die lange vor seinem klaren Hervortreten im Schosse der alten Welt wirksam waren, wenn es aber nun Gestalt gewinnt, so ist diese "das aus der Sukzession wie aus seiner Ausdehnung in sich zurückgegangene Ganze, der gewordene einfache Begriff desselben."^{15/} Die Widerspiegelung eines solchen historischen Tatbestandes im menschlichen Bewusstsein hat deshalb notwendig einen abstrakten, esoterischen Charakter.

In der "Logik" kommt nun Hegel - diesmal rein vom Standpunkt der Erkenntnis - auf dasselbe Problem zurück, wobei er jetzt nicht so sehr die Gestalt des historisch Neuen wie die des Anfangs der gedanklichen Bewältigung

der Wirklichkeit ins Auge fasst. Dieser Anfang ist das Allgemeine. "Wenn in der Wirklichkeit" führt Hegel aus, "es sei der Natur oder des Geistes, die konkrete Einzelheit dem subjektiven, natürlichen Erkennen als das Erste gegeben ist, so muss dagegen in dem Erkennen, das wenigstens insofern ein Begreifen ist, als es die Form des Begriffes zur Grundlage hat, das Einfache, von dem konkreten Ausgeschiedene das Erste sein, weil der Gegenstand nur in dieser Form die Form des sich auf sich beziehenden Allgemeinen und des dem Begriffe nach Unmittelbaren hat."^{16/} Er polemisiert gegen jene, die hier an die Anschauung appellieren, denn der Prozess, den er jetzt beschreibt, hat bereits deren Standpunkt sich einverleibt, und gedanklich überschritten. Und auch vom subjektiven Gesichtspunkte ergibt sich dieselbe Lage: "Wenn bloss nach der Leichtigkeit gefragt wird, so erhellt ohnehin von selbst, dass es dem Erkennen leichter ist, die abstrakte einfache Gedankenbestimmung zu fassen, als das Konkrete, welches eine vielfache Verknüpfung von solchen Gedankenbestimmungen und deren Verhältnisse ist."^{17/} Hegel macht hier zugleich darauf aufmerksam - was sich schon unmittelbar mit unserem Problem beführt, - dass auch die Geometrie nicht mit der konkreten Raumgestalt, sondern mit den einfachsten Elementen und Formen, mit Punkt, Linie, Dreieck, Kreis etc. beginnt.

Es ist nun ebenso eine allgemein bekannte Tatsache, dass die Geometrie einerseits die erste wissenschaftliche Betätigung des primitiven Menschen, die erste Anwendung der Wissenschaft auf die Praxis /lange vor ihrer Konstituierung als systematisierter Erkenntnis/ war, dass andererseits die geometrische Ornamentik in derselben Periode der entstehenden und sich ausbreitenden Landwirtschaft ihre erste Blüte erlebt. Die beiden Tendenzen hängen natürlich aufs engste zusammen. Hambidge^{18/} zeigt z.B. dass das Rechteck in der Landmassung zuerst auftaucht, dann wird es

auf Tempelbau übertragen etc. Dass dieses erste bewusste und gedankliche Beherrschen der Wirklichkeit, das vom Standpunkt der Menschheitsentwicklung eine bleibendere Bedeutung besitzt, als alle weitaus blendenderen künstlerischen R^ungenschaften der Jägerzeit /auch unter besonders günstigen Beding^rungen, wie in Südfrankreich/ einen im oben angegebenen Hegelschen Sinn abstrakten Charakter hat, muss, so hoffen wir, nicht eigen bewiesen werden. Diese Abstraktheit erhält jedoch ein besonderes Pathos unter den Bedingungen ihres anfänglichen Erfasstwerdens: der primitive Mensch lebt in einer weitgehend nicht von ihm beherrschten Umwelt, es ist bloss ein ganz kleines Eckchen, das jetzt durch das Licht einer wahren Erkenntnis beleuchtet wird. Dass diese Erkenntnis anfangs auch magisch, später auch religiös oder mythisch interpretiert wurde, setzt sie trotzdem nicht auf die gleiche Stufe mit irgendeinem magischen Pseudowissen.

Auch hier kann man nur aus der späteren Entwicklung Rückschlüsse auf die frühere ziehen: man vergegenwärtige sich das Pathos der wahren Erkenntnis, das Jahrtausendlang sich fast ausschliesslich an Mathematik oder Geometrie knüpfte: von Pythagoras und Platon zieht sich diese Linie bis zum neuen Alphabet der Natur Galileis, bis zum more geometrico Spinozas. Es ist der - vorerst - abstrakte Ansatz zum wahren Erkennen, ganz im Sinne Hegels, in einem noch absolut unentfalteten, unkonkreten Stadium. Jedoch gerade in dieser Abstraktheit vereinigt es die sonst unerreichbare absolute Exaktheit der Erkenntnis der objektiven Wirklichkeit mit einer sinnlich evidenten, leicht fassbaren visuellen Anschaulichkeit. Wenn nun das in der beginnenden künstlerischen Tätigkeit, die, wie wir gesehen haben, sich noch nicht von der Alltagspraxis loslöst, sich noch nicht zur Selbständigkeit konstituiert hat, des unwiderstehlich ausdrück verlangende ästhetisch-weltanschauliche Pathos in die Richtung der geometrischen Ornamentik drängt, so ist die Ursache hier zu suchen. Diese Einheit der schon auf primitiver Stufe erreichbaren sicheren und exakten Erkenntnis und einer unmittelbar einleuchtenden sinnlichen Anschaulichkeit verbindet einerseits das hier Errungene mit der Basis einer

jeden Wissenschaft und Kunst, mit der Arbeit, andererseits schafft dieser unteilbare Doppelpolcharakter von abstrakt-begrifflicher Genauigkeit und sinnlich-unmittelbarer Evidenz, in und infolge gerade dieser Abstraktheit, die Möglichkeit dazu, die so geschaffenen Gebilde aus der heterogenen Vielfältigkeit der Alltagspraxis herauszuheben, ihnen ihr gegenüber jene Distanz und Eigenart zu verleihen, wodurch sie selbständige Kunstwerke werden können. /Dass dies ein langwieriger Prozess ist, haben wir bereits angedeutet/.

Erinnern wir uns jetzt daran, was Hegel bei der logischen Betrachtung dieses Komplexes über die Leichtigkeit im Aperzipieren der Abstraktion gesagt hat. Hier wird eben die von Hegel analysierte Abstraktion ins sinnlich Anschauliche transponiert, und zwar nicht - wogegen Hegel sich dort verwahrt - als Rückkehr zu einer vorbegrifflichen sinnlichen Unmittelbarkeit der blossen Wahrnehmung, sondern so, dass die gedanklichen Bestimmungen in dieser sinnlichen Unmittelbarkeit restlos mitenthalten sind. Die Möglichkeit, dass das Konstruieren als geometrisch-wissenschaftlicher Beweis gelten kann, zeigt, dass hier die unmittelbare sinnliche Erscheinung das Wesen /das, was Hegel Begriff nennt/ adäquat ausdrückt, ja in bestimmter Weise ihm so nahe kommt, dass man von ihrer unmittelbaren Einheit, von unmittelbarem Ausdruck des Wesens durch die Erscheinung sprechen kann. Erst auf einer weitaus entwickelteren Stufe wird der sinnliche Charakter philosophisch analysiert, auf die "Dimensionslosigkeit" der Elemente der Geometrie /Punkt etc./ die Aufmerksamkeit gerichtet; so schon von Platon. Dann wird der desanthropomorphisierende Charakter auch der geometrischen Anschaulichkeit bewusst, und die Trennung der wissenschaftlichen und künstlerischen Widerspiegelung auch hier vollzogen. An sich ist freilich diese Dualität von Anfang an vorhanden, das ändert aber nichts an jener ursprünglichen, sich gefühlsmässig lange erhaltenden Verknüpftheit, über welche wir bis jetzt gesprochen haben.

Die Leichtigkeit der Apperzeption, der Übersicht über das Ganze der Aufnahme der Details hat also bereits einen rein ästhetischen Charakter: dem einer Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit, deren Intention jedoch über das möglichst adäquate Verwandeln des An sich in ein Für uns hinausgeht. Dieses muss in ihr enthalten sein; man kann gerade hier nicht entschieden genug wiederholen, dass Wissenschaft und Kunst dieselbe Wirklichkeit widerspiegeln. In der ästhetischen Widerspiegelung entsteht aber, wie bereits ausgeführt, ein solches Bild der Welt, in welchem die Bezogenheit auf den Menschen das unaufhebbar begründende Prinzip bildet, das eben deshalb mittels einer evokativen Wirkung diese Bezogenheit unmittelbar erlebbar macht. Diese Gemeinschaft mit Arbeit und Wissenschaft, zugleich mit der deutlichen Abhebung von ihnen, ist in der geometrischen Ornamentik fast abtastbar gegenwärtig. Die Eigenart jenes Wirklichkeitsaspekts, die die Methode der Geometrie bestimmt, die ihre frühe Entstehung als Wissenschaft und als Kunst ermöglicht, liegt sowohl der Gemeinschaft wie der Verschiedenheit zu Grunde. Die Selbständigkeit der Kunst im Erforschen und Beherrschen der Wirklichkeit durch den Menschen äussert sich hier in einer sehr plastischen Weise. Einerseits kommt die Verbundenheit mit der Wissenschaft, infolge des gleichen Objekts der Widerspiegelung, darin zur Geltung, dass die geometrische Ornamentik in ihrer wirklich ausgebildeten Form, vor allem in Aegypten, die Ergebnisse der späteren, auf hoch entwickelter Mathematik basierten Wissenschaft praktisch um Jahrtausende vorwegnimmt. Weil^{19/} zeigt auf, dass alle Typen der Variabilität der sich hier ergebenden Verhältnisse, welche erst die Mathematik des 20. Jahrhunderts exakt wissenschaftlich erforschen und ergründen konnte, in allen ihren Typen durch die ägyptische Ornamentik bereits

erkannt und verwirklicht waren. Andererseits aber ist diese Übereinstimmung zwar eine - an sich besonders für die Philosophie der Kunst - ausserordentlich wichtige, nachträgliche Erkenntnis, die das Wesen des notwendig gemeinsamen Objekts der Widerspiegelung unwiderleglich klar aufdeckt. Sie ist jedoch vom Standpunkt der Kunst als Kunst bloss eine nachträgliche Erkenntnis, indem sie zum ästhetischen Wesen der geometrischen Ornamentik nichts unmittelbar Kusschlaggebendes hinzufügen kann. Ihre unerschöpfliche Variabilität ist die Quelle ihrer ästhetischen Wirkung, und um diese hervorzurufen oder zu erleben war diese Erkenntnis weder notwendig, noch damals historisch möglich. Die reale Wirkung enthält allerdings - im von uns wiederholt angegebenen Sinn - das unbewusste Bestreben, das unbewusste Gefühl, dass hier eine Verbindung überhaupt mit der Wirklichkeit überhaupt hergestellt wurde. Sie hat als Basis, als treibenden Motor des Schaffens und des Geniessens das Erlebnis der beginnenden Herrschaft des Menschen über die Natur, der beginnenden von praktisch erkennenden Menschen zustandegebrachten Ordnung. Aber dieses überhaupt genügt zur Erklärung von Genesis und Wesensart vollauf. Gerade weil hier die Übereinstimmung in der richtigen Widerspiegelung der Wirklichkeit zwischen Kunst und Wissenschaft in einer so klaren Form hervortritt, weil das Übereinstimmen objektiv exakt nachweisbar ist, subjektiv jedoch - ebenso exakt nachweisbar - nur "unbewusste" Quellen haben kann, ergibt sich hier ein Paradigma für das "getrennt marschieren, vereint sich schlagen" von Kunst und Wissenschaft: bei der direkteren und totaleren, nicht mehr weltlesen Widerspiegelung der Wirklichkeit sind diese Wechselbeziehungen viel komplizierter. Ihre Grundlage ist aber die gleiche, und darum musste dieses lehrreiche Verhältnis an diesem einfachen und abstrakten Fall besonders betont werden.

Die Einfachheit und Abstraktheit der Ornamentik hat, wie wir gesehen haben, zur Folge, dass Erscheinung und Wesen restlos zusammenzufallen scheinen. Diese sonst

im Gegenstand des Aesthetischen höchst selten derart unmittelbar hervortretende Konvergenz beruht auf dem zugleich abstrakten und sinnlichen Charakter der Erscheinung und auf der Abstraktheit des Wesens. Letztere darf aber, wie dies bei Kant geschah, nicht mit Inhaltslosigkeit verwechselt werden. Kant hat, mit der Genialität seines philosophischen Blicks für ästhetische Probleme die hier behandelte tiefgreifende Dualität in der ästhetischen Formung klar erkannt, indem er die "freie Schönheit" /pulchritudo vaga/ von der "bloss anhängenden Schönheit" /Pulchritudo adhaerens/ unterschied. Der geniale Blick wird jedoch von seinem subjektiven Idealismus, von der daraus entspringenden Unfähigkeit, die Rolle der Widerspiegelung der Wirklichkeit in der Aesthetik zu erkennen, getrübt. Er hat das berechtigte Bestreben, das Wesen des Aesthetischen aus jener unmittelbaren Abhängigkeit von der wissenschaftlich-philosophischen Erkenntnis, wie dies bei Leibniz und seiner Schule der Fall war, zu befreien, und seine Selbstständigkeit philosophisch zu begründen. Da er aber am Phänomen der Widerspiegelung achtlos vorbeigeht, kann er das Wesen, der "freien Schönheit" nur damit begründen, dass sie "keinen Begriff von dem..., was der Gegenstand sein soll" voraussetzt.^{20/} Darum verwickelt er sich bei der konkreten Auslegung dieser Lehre in unauflösliche Widersprüche. Einerseits erklärt er die nicht immer richtig herangezogenen Naturerscheinungen /Blumen, Vögel etc./ in einer oft fast sophistischen Weise; Ernst Fischer hat mit Recht in seiner Behandlung der Kristalle ihre G^eformtheit auf objektive Naturgesetze und innerhalb deren Bereich auf das Bestimmtein der Form durch den Inhalt zurückgeführt. Andererseits, wo Kant auf die Ornamentik selbst zu sprechen kommt, zieht er nicht nur subaltern-moderne Beispiele an /Tapeten, Laubwerk etc./ sondern erblickt in ihnen eine pure Inhaltslosigkeit an Stelle des von uns aufgewiesenen abstrakten Inhalts./Dass die Konzeption der "abhängenden Schönheit" aus denselben Gründen noch widerspruchsvoller ist,

werden wir später sehen/. Das abstrakte Wesen der geometrischen Ornamentik ist also keineswegs, wie Kant meint, inhaltlos, nicht "ohne Begriff", wenn der Begriff auch restlos in die unmittelbare sinnliche Anschaulichkeit aufgesogen ist. Dass es keinen konkret gegenständlichen Inhalt hat, sondern bloss den eines abstrakten Überhaupt, bringt nur einen äusserst spezialisierten Charakter des Inhalts zustande, nicht aber sein vollständiges Fehlen.

Diese besonders Art der Inhaltlichkeit kommt nun vor allem darin zum Ausdruck, dass sich um dieses abstrakte Überhaupt eine Aura der Allegorik und Esoterik bildet. Das Pathos, das diese Darstellungsweise, als Abbild. Element oder Teil der Welteroberung durch die Geometrie durchdringt, setzt sich im starken Drang, das abstrakte Überhaupt konkret zu interpretieren, es aus seiner Ferne zur konkreten Wirklichkeit zurückzuführen durch. Die geometrischen Formen sind mit keiner konkreten Gegenständlichkeit des Wirklichen Lebens organisch verbunden; und wenn in der Ornamentik solche Gegenständlichkeitsformen /Pflanzen, Tiere, Menschen/ erscheinen, so können auch diese kein konkret-sinnliches besonderes So-Sein haben, sondern müssen bloss Hieroglyphen ihres Sinnes, abstrakte abbreviaturen ihrer Existenz vorstellen. Dies umso mehr, als es zum Wesen der Ornamentik gehört, jedes von ihr bearbeitete Objekt aus dem Konnex der Wechselbeziehungen seiner natürlichen Umwelt herauszureissen und es in einem - von diesem Standpunkt - künstlichen Zusammenhang zu versetzen. Darum kann der geistige Gehalt eines rein ornamentalen Gebildes nur ein allegorischer sein; ein Sinn, der den konkret-sinnlichen Erscheinungsformen gegenüber völlig transzendent ist. Eine wahrheitsgemässe Nachkonstruktion der so entstandenen, oft magisch oder religiös esoterischen Deutungen der geometrischen Ornamentik ist für die Ethnologie, Kunstgeschichte etc. in den meisten Fällen eine schwer zu lösende Aufgabe. Auf ihre Schwierigkeit hat bereits Riegl^{21/} nachdrücklich aufmerksam gemacht. Es ist

ihm jedoch dabei entgangen, dass die wahre Ursache dieser Schwierigkeit im Wesen der Allegorie selbst liegt, besonders wenn ihre Deutung das Privileg einer geschlossenen, das Geheimnis behütenden Priesterkaste ist. Das Allegorische beruht ja gerade darauf, dass zwischen der sinnlich-sichtbaren Wesensart der dargestellten Gegenstände und ihrem kompositionell das Ganze des Kunstwerks enthüllenden Sinn kein im Wesen der Gegenstände selbst begründeter Zusammenhang besteht. Von dieser Gegenständlichkeit aus gesehen ist jede allegorische Deutung eine mehr oder weniger, oft vollständig willkürliche. Andererseits geht die allegorische Interpretation in ihrer originären magischen oder religiösen Form gerade davon aus, dass sämtliche Erscheinungen der Wirklichkeit die erhabene Wahrheit des Magischen oder Religiösen prinzipiell nur inadäquat ausdrücken können, wodurch die Willkürlichkeit der Deutung vom Gegenstand aus, also von "unten" eine Bestätigung von "oben" erhält. Diese konvergierende Doppeltendenz in der Allegorie ist so stark, dass sie sich auch in viel späteren Perioden, bei nicht mehr abstrakten Beziehungen zwischen Erscheinung und Wesen doch restlos durchsetzt. So werden im Christentum der ersten Jahrhunderte derart prägnant sinnliche Erzählungen, wie die des Alten und Neuen Testaments von Clemens von Alexandrien, von Origenes und anderen rein allegorisch interpretiert.^{22/}

Natürlich ist zwischen diesen beiden Typen der Allegorie ein qualitativer Unterschied vorhanden. Während die zuletzt erwähnte Abart mit der allegorischen Interpretation das Wesen der künstlerischen Gegenstandsgestaltung vergewaltigt oder seinen eigentlichen Sinn ignoriert, wächst das allegorische Wesen der geometrischen Ornamentik gerade aus ihrer ästhetischen Eigenart selbst organisch heraus. Die evokative Wirkung der geometrischen Ornamentik zusammen mit ihrem Wesen als abstraktes Überhaupt bringt - auf der Basis des weltanschaulichen Pathos, das diesen ganzen Komplex bewegt - aus dem unmittelbaren Erlebnis heraus das Bedürfnis

der allegorischen Interpretation hervor. Diese kann, wie es aus diesem Tatbestand von selbst erfolgt, zwar inhaltlich angesehen nur eine willkürliche sein, jedoch eben deshalb führt sie keinerlei Vergewaltigung des künstlerischen Wesens, der künstlerischen Praxis mit sich. Boas^{23/} bringt eine grosse Anzahl von Beispielen, die zeigen, wie eine und dieselbe geometrische Figur in der allerverschiedensten, aller entgegengesetzlichsten Weise allegorisch-inhaltlich interpretiert wurde. Solche Wirkungen auf die Zeitgenossen lassen sich naturgemäss heute nicht mehr nachkonstruieren. Auch bei ethnographischen Daten aus dem Leben primitiver Völker ist der Zweifel durchaus berechtigt, ob die gegenwärtig gegebenen Auslegungen nicht sehr abgeschwächte oder gar entstellte Formen der alten Überlieferungen sind. Auch Scheltens spricht sich über sehr ähnliche Tatbestände unmissverständlich klar aus: "Das Verständnis für den Symbolwert einfacher geometrischer Formen ist uns so völlig verlorengegangen, dass wir uns wohl kaum eine richtige Vorstellung machen können von der Bedeutung, die das hier erörterte Kreisschema mit betonter Mitte einmal für unsere frühen Ahnen besass."^{24/}

Noch weniger kann die aktuelle lebendige Wirkung der Ornamentik auch aus der richtigsten Rekonstruktion der ursprünglichen Intention unmittelbar abgeleitet und verständlich gemacht werden. Das schliesst jedoch eine vermittelte Erklärung keineswegs aus. Denn, wie wir es zu zeigen versucht haben, liegt diesen ursprünglichen Schaffungstendenzen eine bestimmte objektive Struktur der entstandenen Werke zu Grunde; und diese Struktur kann die Qualität der Dauerwirkungen über Jahrtausende hinaus determinieren. Die real vorhandene Beziehung zwischen Erscheinung und Wesen, der Charakter des Wesens als abstraktes Überhaupt, sind diese formell-strukturellen Grundlagen. Es scheint vielleicht als ob diese Auslegung der künst-

lerischen Wirkung von - als Allegorie aufgefassten - ornamenten unserer früheren Behauptung, dass in der Ornamentik Erscheinung und Wesen restlos zusammenfallen, widersprechen würde. Indessen muss auch, später konkret Darzulegenden vorwegnehmend, bedacht werden, dass jede Allegorie immer und notwendig das im Kunstwerk zu Tage tretende Wesen verdoppelt. Es gibt dann nämlich einerseits ein transzendentes, allegorisches, inhaltliches, begrifflich formulierbares Wesen, worauf die Totalität des künstlerisch Gestalteten zu interdieren hat. Andererseits - wenn es sich wirklich ein Kunstwerk handelt - wird davon die dort sinnlich auftretende Dialektik von Wesen und Erscheinung garnicht berührt. Sie kann normal vorhanden sein, wie in dem erwähnten Beispiel der Erzählungen aus dem alten und neuen Testament; es ist aber ebenso möglich, dass diese Dialektik in der konkret-sinnlichen Gestaltung von geometrischen Ornamenten als restloses Zusammenfallen zur Geltung gelangt. Aber darum wird die geometrische Ornamentik - auch wenn ihre allegorische Bedeutung unwiederbringlich verlorengangen ist - keineswegs von jedem, künstlerisch relevanten Inhalt entblösst. Es bleibt ein bedeutsamer Gehalt bestehen, der seinen Reichtum und seine Tiefe aus jenen Quellen des Pathos der menschlichen Herrschaft über die Aussenwelt, aus der sinnlich erscheinenden Mühelosigkeit und Geistigkeit der so entstandenen sichtbaren Ordnung schöpft, die wir früher beschrieben haben. Darin drückt sich ein allgemeines ästhetisches Gesetz der Dauerwirkungen aus. Hier muss nur so viel vorausgeschickt werden, dass auch im jetzt behandelten Fall der geometrischen Ornamentik, wo die erste Evidenz bestechend dafür zu sprechen scheint, dass die ästhetische Wirkung rein formale Fundamente hat, die wirkliche Grundlage der Wirkung doch - letzten Endes - inhaltlich bedingt ist. Natürlich - und dies gilt für alle ästhetischen Wirkungen - werden diese unmittelbar durch das jeweilige System der Formen vermittelt und

ausgelöst. Die Einheit von Inhalt und Form in der Aesthetik, die spezifische Wesensart der künstlerischen Form, dass sie nämlich immer die Form eines besonderen, einzigartigen Inhalts ist, kommt gerade in dieser unmittelbaren Vermittlungsrolle der Form zwischen Werk und Rezeptivität zum Ausdruck, in der Tatsache, dass der Rezeptive unmittelbar von formellen Wirkungen affiziert wird, diese aber in seinem Erlebnis sofort ins Inhaltliche umschlagen, so dass er inhaltlichen Wirkungen zu erliegen meint.

Die komplizierten Wechselbeziehungen zwischen Inhalt und Form, die im Laufe des historischen Schicksals eines Werks, eines Genres, einer Kunst etc. wirksam werden, können wir hier unmöglich behandeln; nur darauf muss kurz hingewiesen werden, dass in der scheinbar rein formellen Wirkung der geometrischen Ornamentik gerade vom abstrakten Überhaupt des dargestellten Wesens, von der zugleich sinnlichen und abstrakt-geistigen Art der vorhandenen Erscheinungswelt infolge ihrer dialektischen Wechselwirkungen ununterbrochen inhaltliche Wirkungen ausstrahlen. Diese können, wie gezeigt, mit den autochtonen unmöglich indentisch sein, schon weil die allegorische Bedeutung nicht mehr entzifferbar ist, und selbst, wenn ja, könnte sie uns heute künstlerisch-evokativ nichts mehr sagen. Auf den Stimmungsgehalt haben wir durch Anführen des Gedichts von Stefan George bereits hingewiesen. Aber auch dieser Stimmungsgehalt ist lange nicht derart unbestimmt, wie er auf den ersten Anblick erscheinen mag; über seine weltanschaulichen Fundamente haben wir ja bereits gesprochen. Wenn er sich auch nicht - und das gehört gerade zur ästhetischen Wesensart der Ornamentik - konkret gegenständlich-inhaltlich fixieren kann, so liegen ihm doch sehr deutlich determinierte form-inhaltliche Bestimmungen zu Grunde. /Hier taucht ein für die ganze Aesthetik sehr wichtiges Problem auf höchst abstrakter Stufe zum erstenmale auf. Nämlich die Frage,

dass der wirkende Inhalt des Kunstwerks, was seine konkrete Gegenständlichkeit betrifft, ausserordentlich unbestimmt, sehr verschiedenartig interpretierbar sein kann, ohne dass er - im ästhetischen Sinn - wirklich unbestimmt wäre, ja dass an seine Stelle, Kantisch, eine Inhaltlosigkeit treten müsste. Dass diese Frage hier im Zusammenhang mit dem allegorischen Wesen der Ornamentik auftaucht, bedeutet noch lange nicht, dass sie in wesentlich veränderter Weise auch auf konkreter, entwickelteren Stufen nicht wieder entstehen könnte, so insbesondere in der Musik, aber nicht nur in ihr./

Die sinnlich erscheinende und in der Sinnlichkeit nur aufgehende, aber nicht in ihr aufgehobene Abstraktheit dieser ästhetischen Bestimmungen hat zur Folge, dass ihre begriffliche Beschreibung einen vorwiegend negativen Charakter haben muss, d.h. dass man erst von Negationen ausgehend, das positiv Aesthetische richtig umreißen kann. So war es bei der Beziehung von Erscheinung und Wesen. So ist es bei dem weiteren Schritt zur Konkretisierung: die Ornamentik hat keine Tiefe. Wir wissen: dieses Wort ist doppeldeutig wir hoffen jedoch, zeigen zu können, dass es den vorliegenden ästhetischen Tatbestand sowohl im wörtlichen, wie im - durch lange historische Praxis allgemein gültig gewordenen - metaphorischen Sinn eine wichtige Seite der Sache selbst bezeichnet. Der wörtliche Sinn lässt sich unschwer erörtern: es gehört zum Wesen der geometrischen Ornamentik, zweidimensional zu sein; gerade jene unmittelbare Evidenz im Zusammenfallen von Sinn und Sinnlichkeit würde mit der Einbeziehung der Tiefendimension verlorengehen: das Dreieck, der Kreis, etc. können unzertrennlich sie selbst und Teilmomente einer dekorativ-schmückenden Fläche sein, während ein Kubus, in seiner notwendig perspektivischen Wiedergabe, die Widerspiegelung

konkreter Gegenständlichkeit repräsentiert, wobei das wissenschaftlich-illustrierende und das künstlerisch-gestaltende Prinzip hier bereits schroff auseinanderfallen. Wir werden später sehen, dass das Hinüberwachsen des ornamentalen Prinzips ins Dekorative im weitesten Sinn mit einer bestimmten Toleranz der Tiefendimension verbunden ist, dass freilich dabei ein Kampf der Widersprüche vor sich geht, in welchem das dekorative Prinzip die Tendenz vertritt, tatsächlich vorhandene Gestaltungen der dritten Dimension in die letztthinige Wirkung einer Fläche aufzuheben. Im reinen Ornament ist ein solcher kampfvoller Widerspruch noch nicht vorhanden. Wir haben bereits darauf hingewiesen, dass das ornamentale Verwenden von Tieren oder Pflanzen diesen ihre reale, lebensvolle Gegenständlichkeit nimmt, sie mit den geometrischen Elementen der übrigen Ornamentik, die jetzt freilich auch krumme geometrische Linien in Anspruch nimmt, restlos homogeneisiert, sie in reine Ornamente verwandelt. Auch diese haben hier bloss eine sichtbare Existenz überhaupt, wenn diese auch gegenständlich etwas konkreter bestimmt ist, als die der bloss geometrischen Ornamente; die Einheit, wenn die Formwirkung eine inhaltlich vermittelte ist schlägt in eine märchenhafte Stimmung im Gegensatz zu der des Lebens um.

Kompliziertere Formen tauchen bei der erweiterten, metaphorischen Fassung der Tiefe auf. Indessen haben uns unsere letzten Bemerkungen in die Nähe ihrer Lösung gebracht, denn die Reduktion von Lebewesen auf ornamentale Umriss, was, wie wir bereits gesehen haben, notwendig damit verknüpft ist, dass sie nicht mehr in ihrer natürlichen Umwelt künstlerisch widerspiegelt, dass die Wechselbeziehungen ihres Daseins mit dieser ihrer Umwelt als nicht existent behandelt werden, bedeutet das Ausstreichen ihrer realen Lebensprobleme, der realen Gegensätze des Lebens aus dem künstlerisch so gestalteten Gebilde. Damit ist aber - und das ist der springende

Punkt, alles Negative im diealektischen Sinn prinzipiell aus dem Umkreis der ornamentalen Gestaltung entfernt. Dieser privative Tatbestand stellt aber die Wahrheit der metaphorischen Formulierung der Tiefe bereits klar und konkret vor uns: was betrachten wir denn in der Kunst, einerlei um welche es sich handeln mag, als tief? Die Antwort ist sehr naheliegend: eine derartige Widerspiegelung der Wirklichkeit, die die Widersprüchlichkeit des Lebens in allen ihren entscheidenden Bestimmungen, in deren vollentfalteter Dynamik wahrheitsgetreu gestaltet. Je grösser die zur Einheit gebrachte Spannung solcher konkreten Widersprüche ist, desto tiefer wird das Kunstwerk sein. Es ist ein richtiger Sprachgebrauch, wenn man gerade Künstler, die in dieser Hinsicht rücksichtslos zu Ende gehen, das Prädikat der Tiefe zu verleihen pflegt: so Dante und Rembrandt, so Shakespeare und Beethoven. Ein konkreter und bewegter Widerspruch ist jedoch ohne Folgerichtigkeit in der Ausbildung des Negativen undenkbar. Engels^{25/} betont mit Recht - natürlich für das Gebiet des philosophischen Denkens, seine Feststellung ist aber mühelos auch auf die Kunst anwendbar - dass Feuerbach im Vergleich zu Hegel flach ist, weil er in der Behandlung des Negativen an Konkretheit und Konsequenz weit hinter ihm zurückbleibt. In diesen Betrachtungen von Engels ist für uns vor allem wichtig, dass der Gegensatz von Tief und Flach unzertrennbar mit der Behandlungsart des Negativen im Leben der Menschheit verknüpft ist. Es ist jedoch ebenfalls erwähnenswert - da, wie man nicht oft genug wiederholen kann, Kunst und Wissenschaft dieselbe Wirklichkeit widerspiegeln - ein wie grosses Gewicht Engels auf historische Konkretheit und Relativität des Negativen, so wie auf dessen zentrale Bedeutung in der gesellschaftlichen Entwicklung legt. Keine Kunst, die die konkrete gesellschaftliche Wirklichkeit adäquat widerspiegeln will, kann an diesem Problemkomplex vorbeigehen,

ohne den berechtigten Vorwurf einer Seichtheit, einer Flachheit, einer Verniedlichung der Wirklichkeit zu entgehen. Nur die Architektur ist eine Ausnahme. Da jedoch die Gründe dafür - trotz gewisser Verwandtschaften mit der hier behandelten Frage - dem Wesen nach anders gelagert sind, schon weil diese Kunst, trotz ihrer Ungeeignetheit, das Negative zum Ausdruck zu bringen, doch keine weltlose, wie die Ornamentik, ist, können wir das Fehlen des Negativen in der Architektur erst bei ihrer Analyse behandeln.

Die besondere Stellung der Ornamentik beruht nun darauf, dass sie sich diesseits der aus dieser Lage entspringenden Dilemmen der künstlerischen Gestaltung befindet. Das Fehlen einer jeden Negativität ist hier kein Ausweichen vor dessen Gestaltung, sondern im Gegenteil eine prinzipiell notwendige Eigenart dieser Formungsweise. Dementsprechend enthält der daraus ebenfalls notwendig folgende Mangel an Tiefe keine Tendenz zu einer Flachheit oder Seichtheit, sondern drückt im Gegenteil einen ganz spezifischen Aspekt der Wirklichkeit aus. Wir haben dessen Wesen in seinen Hauptzügen bereits umschrieben. Jetzt treten die inhaltlichen Komponenten dieser Forgebung noch klarer als bisher ans Tageslicht: die ebenfalls bereits erwähnte merchenhafte Wirkung erhält dabei, um ein Wort Friedrich Hebbels zu gebrauchen, den Akzent einer Schönheit vor der Dissonanz, den Abglanz einer in realer Konkretheit so nie existierenden Wirklichkeit, die die Sagen fast aller Völker als goldenes Zeitalter, als verlorenes Paradies beschrieben haben. Darin ist natürlich bereits eine gewisse Verschiebung des Tonfalls dem ursprünglichen geometrischerkenntnismässigen, wirklichkeits-erobernden Pathos gegenüber enthalten, indem das Vorwärtsweisende des letzteren den Beigeschmack einer nur einst besessenen Harmonie erhält. Indessen ist dieser Gegensatz, der in jeder real-gestaltender Kunst ein unaufhebbarer wäre, hier nicht viel mehr als ein Schaukeln zwischen gefühlsmässig verschieden gefärbten Bestimmungen. Dabei haben die beiden Pole eine gemeinsame Grundlage: das Herausgehoben sein der Gegenstände und ihrer Zusammenhänge aus der

normalen Wirklichkeit, indem einerseits jene ihre natürliche Umwelt verlieren, während der unmittelbar privative Akt ihnen neue, sonst nicht vorhandene Verbindungen verleiht, indem andererseits beide einander gegenüber zur vollsten Homogenität abgestimmt sind, und diese Ordnung - zufällig im Verhältnis zur realen Gegenständlichkeit des Lebens - an sich eine höchst gesetzmässige ist. So erscheint die Ornamentik als das wohlgeordnete Abbild eines wesentlichen Aspekts der Wirklichkeit als die sinnlich-sinnfällige Abstraktion einer Ordnung überhaupt. Diese erhält der normalen Wirklichkeit gegenüber etwas Schwebendes, dessen Stimmungsausdruck die oben angedeuteten Pole sind, ohne ihren Charakter als Wirklichkeit überhaupt zu verlieren.

Dieser schwebende, wirklich-unwirkliche Charakter verstärkt sich noch, wenn wir die Ornamentik von einem anderen, bisher unbehandelten Gesichtspunkt betrachten, von dem ihrer Materialität. Wir haben früher auf den Streit über ihre Entstehung zwischen Semper und Riegl angespielt und diesen als einen scholastischen bezeichnet. Denn es ist zwar einerseits historisch richtig, dass jede Ornamentik aus der technischen Arbeit herauswechst, es ist aber unmöglich ihre ästhetischen Prinzipien einfach und geradlinig aus irgendeiner Technik abzuleiten; andererseits ist das der technischen Genesis ausschliessend gegenübergestellte "Kunstwollen" ein lehrer, unhistorischer und metaphysischer Begriff, der die historischen Wechselbeziehungen /auch mit der Technik/ ignoriert, und so zum Endergebnis der realen Entwicklung eine erdachte Ursache hypostasierend hinzufügt. In Wirklichkeit ist ein jedes Ornament die unzertrennbare Einheit der innigsten Materialechtheit und der freischwebendsten Immaterialität. Das erstere ist leicht einzusehen. Denn so wenig die Genesis der Ornamentik aus der Entwicklung der Technik allen direkt ableitbar ist, so klar ist es, dass die Durchführung geometrisch exakter Figuren in den verschiedensten Materialien /Textilstoffe, Töpferei, Steinbearbeitung, Elfenbeinschnitzerei, etc./ eine hohe Stufe der Stoffbeherrschung voraussetzt. Und zwar nicht bloss eine technische Vollendung im allgemeiner, sondern ein besonderes Achten darauf, dass die in Visualität umsetzbaren

Möglichkeiten des jeweils bearbeiteten Materials entsprechend zur Geltung gelangen. Es entsteht also eine neue Nuance der Technik, die in dem Beherrschen des Stoffes über die praktische Zweckmässigkeit, ohne diese aufzugeben, ja sie weiter bilden, qualitativ hinausgeht, indem sie in der Beschaffenheit des Materials die optimal auf die Visualität unmittelbar wirksamen Möglichkeiten entdeckt und ihr Herausbringen bis zur Vollendung ausbildet. Diese sind in jedem Material verschieden, so dass das Erreichen des gleichen Ziels, der geometrischen Sichtbarkeit, Übersichtlichkeit, Ordnung, Präzision etc. verschiedene technisch-künstlerische Entwicklungslinien erfordert und hervorbringt.

Das, was wir die Immaterialität der Wirkung genannt haben, enthält scheinbar eine Zielsetzung und Bearbeitung völlig entgegengesetzter Art. Und in der Tat ist hier ein realer, für die Kunstentwicklung fruchtbarer, sie vorwärtstreibender dialektischer Widerspruch wirksam. Die Komponente der Materialität haben wir eben kennengelernt. Die Immaterialität hängt aufs engste mit dem geometrischen Grundcharakter der Ornamentik, mit ihrem bereits eingehend erörterten weltlosen Wesen zusammen. Die Grundlage des Widerspruchs ist schon im Geometrischen selbst enthalten, nämlich als der zwischen ihrer unmittelbaren sinnlichen Evidenz und zwischen der Erkenntnis, dass die in der Realität abgebildeten, hergestellten Figuren ihren eigenen mathematischen Definitionen prinzipiell unmöglich genau entsprechen können; darauf hat wie wir gesehen haben, schon Platon hingewiesen. Für die Wissenschaft ist die Lösung klar: das mathematisch formulierte Wesen ist das allein Wahre; die sinnliche Darstellung wird immer mehr zu einer - vorwiegend pädagogischen - Illustration, wobei von den notwendigen Abweichungen einfach abgesehen wird. Bei rein technischer Anwendung wird freilich ein Maximum der Annäherung erstrebt. In der Kunst dagegen wird die sinnliche Erscheinung zur unaufhebbaren Erscheinungsform des Wesens; die sinnlich-unmittelbare Evidenz kümmert sich bloss darum, dass die "Idee" des geometrischen Gebildes evokativ wachgerufen wird; die an sich vorhandenen, für die Wissenschaft so wichtigen Abweichungen

kommen hier überhaupt nicht in Betracht. Aber gerade darum ist die "Ideenhaftigkeit" im sinnlichen Gebilde immanent enthalten und verursacht ihre aus dem realen Leben herausgehobene, immaterielle Wesensart, macht sie zu jener Komponente des dialektischen Widerspruchs in der Aesthetik des Ornaments, von welcher eben die Rede ist.

Der ästhetische Charakter äussert sich nun darin, dass diese Tendenz auch auf die nicht mehr rein geometrischen Elemente der Ornamentik /Pflanzen, Tiere etc./ reibungslos ausgedehnt werden kann. Denn das homogene, homogeneisierende Wesen der Ornamentik konzentriert sich gerade darauf, allen gestalteten Gegenständen eine derartige "Ideenhaftigkeit" zu verleihen. Diese erscheint als eine visuell eindrucksvolle Reduktion auf das sparsamst Notwendige in der schlichten Erkennbarkeit des betreffenden Gegenstands, sowie in seiner Isolierung von jeder natürlichen Umwelt. Jeder Gegenstand ist rein auf sich selbst gestellt und seine kompositionellen Verbindungen haben prinzipiell nichts mit seiner eigenen Gegenständlichkeit als solcher zu tun. Es ist klar, dass eine derartige Darstellungsweise die schon an sich vorhandene "Ideenhaftigkeit" der geometrischen Formen noch steigert. Es ist aber ebenso klar, dass ein solches bewusst einseitiges Hervorhaben des "Wesentlichen" an den in die Komposition eingeflochtenen Pflanzen oder Tieren, das höchstens einen auffallend prägnanten Zug visuell erfasst, jedoch garnicht bestrebt ist, ihr reales Wesen als solches sichtbar zu machen, das sich mit der sofortigen suggestiven Erkennbarkeit und Einfügbarkeit in die gegenstandsfremde Ordnung des Ganze begnügt, den dematerialisierenden, entgegenständlichten Charakter nur noch verstärkt. Die nicht geometrischen Bestandteile des Ornaments sind also zumindest ebenso "ideenhaft" wie die rein geometrischen; besser gesagt: es entsteht ein homogenes Milieu solcher "Ideenhaftigkeit", einer solchen Dematerialisierung.

Es ist also hier, wie wir sehen können, der von uns angekündigte Widerspruch tatsächlich vorhanden. Es kommt jetzt nur noch darauf an, seine Wesensart etwas näher zu bestimmen. Denn er ist von ähnliche Widersprüchen in den gestaltenden

Künsten Wesentlich verschieden. Will z.B. ein Bild das frei Schweben einer Gestalt mit malerischen Mitteln sichtbar machen /wie in der "Sixtinischen Madonna" wie in Tizians "Assunta" etc./ so muss es eine reale Gegenständlichkeit. - mit der in ihr inbegriffenen Schwere - eine reale Bewegung etc. so zum Ausdruck bringen, dass diese an sich unmögliche Bewegungsrichtung innerhalb einer Welt von realen Gegenständen eine sinnliche Evidenz erhalte. Es handelt sich also um einen Widerspruch, der tief in die gegenständliche Beschaffenheit eines jeden Bildelements eindringt, der deshalb, im Sinne der Hegelschen Logik zur Dialektik des Wesen gehört, die inneren Widersprüchlichkeiten des Ganzen und der Teile, der Erscheinung und des Wesens etc. aufdeckt, der aus der allgemeinen Verknüpftheit von allem mit allem entspringt, der den Widerspruch innerhalb der von der Malerei selbst gestalteten Materialität aufwirft und zur Lösung bringt. In der Ornamentik ist dagegen der Widerspruch, im Vergleich etwa zur Malerei, ein äusserlicher. Die ornamental zur Anschauung gebrachten Gegenstände, wie aus dem bisher Dargelegten notwendig folgt haben keine eigene Materialität sie besitzen nur-- in einer Komposition - alle gemeinsam die Materialität des Ganzen /also Holz, Stein, Elfenbein etc./ und infolge des Fehlens dieser eigenen Materialität der Gegenstände können jene Spannungen nicht entstehen, die wir bei der Malerei angedeutet haben. Die Bewegtheit, die sich infolge der Komposition ergibt, kennt weder die Dimensionen, die Bewegungsgesetze der wirklichen Welt, noch die durch diese bestimmten Richtungen; sie ist nicht mehr als ein Anleiten für das Auge des Rezipienten, das Rhythmische Abwechslungen, ein rhythmisches Schweben etc. darbietet. Die früher geschilderte Immaterialität der Ornamentik steht also nur zur Materialität des Stoffes /Stein, Elfenbein etc./ zu dessen Materialechter Bearbeitung in Widerspruch, nicht zu einer gestalteten Materialität der Gegenstände. Der Widerspruch kann deshalb

eben nur ein äusserlicher sein, ein "Übergehen in Anderes" was Hegel^{26/} als das Merkmal der untersten Stufe der Dialektik, der "Sphäre des Seins" /im Gegensatz zu der des Wesens/ bezeichnet hat.

In der ästhetischen Späre der Ornamentik ist dieser Widerspruch deshalb notwendigerweise subjektiven Charakters, d.h. nicht die subjektive Widerspiegelung eines in der Gestaltung selbst an sich obwaltenden Widerspruchs, wie in den eben angeführten Beispielen aus der Malerei, sondern einer, der bloss in der Rezeption des Werks entsteht, freilich durch dessen objektive Struktur notwendig hervorgebracht. Deshalb kann sich dieser zuletzt aufgedeckte Widerspruch restlos in die Reihe der früher Dargelegten einfügen. Ja hier erweist es sich erst in voller Klarheit, dass alle diese Widersprüche nur immer wieder verschiedene Seiten desselben Sachzusammenhangs bezeichnen und ihn dadurch konkretisieren. Die Weltlosigkeit der Ornamentik erhebt sich dadurch aus jener negativen, scheinbar bloss privativen Bedeutung, die sie notwendigerweise bei ihrem ersten Erwähnen haben musste. Sie zeigt sich jetzt als eine durchaus positive inhaltserfüllte Eigenschaft dieser Kunst, als ihre besondere, äusserst variierte, innerlich reife, vielfältige Evokationen erzeugende Wesensart, die sich keineswegs in einem formalistisch abstrakten System von reinen Formbeziehungen erschöpft, deren formelle Struktur vielmehr aus dem Drang, wesentliche Inhalte mitzuteilen erwächst, und dazu geeignet wird, mannigfaltige Inhalte künstlerisch zu evozieren. Schiller, der trotz streckenweise geglückten und wesentlichen Versuchen, die Kantsche Aesthetik zu überwinden, doch vielfach in dieser befangen bleibt, und vor allem die prinzipielle Inhaltlosigkeit und Materiefremdheit der "reinen Form" die ganz hinter sich lassen konnte, gibt im Gedicht "Das Ideal und das Leben" eine suggestive Beschreibung dieser Schönheit des Kunstwerks. Sie ist sachlich schief und irreführend, wenn

man sie, wie Schiller will, auf die ganze Kunst, insbesondere auf die gestaltende bezieht. Sie gibt jedoch - unbeabsichtigt - eine grossartige dichterische Beschreibung dessen, was wir als den positiven Inhalt der Weltlosigkeit des Ornaments dargelegt haben:

Aber dringt bis in der Schönheit Sphäre
Und im Staube bleibt die Schwere
Mit dem Stoff, den sie beherrscht, zurück.
Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
Schlank und leicht, wie aus dem Nichts gesprungen,
Steht das Bild vor dem entzückten Blick.
Alle Zweifel, all Kämpfe schweigen
In des Sieges hoher Sicherheit;
Ausgestossen hat es jeden Zeugen
Menschlicher Bedürftigkeit.

Wir haben bereits am Anfang dieser Betrachtungen von der Frühvollendung der Ornamentik gesprochen. Es handelt sich dabei nicht bloss um ihre frühe Entstehung, auch nicht nur darum, dass sie, wie wir uns auf Weyl stützend, hervorgehoben haben, unter günstigen Umständen alle begrifflich möglichen Variationen um Jahrtausende früher künstlerisch verwirklicht, als das wissenschaftliche Denken sie theoretisch zu erfassen fähig war, sondern um eine Stellung zur Wirklichkeit, um eine Art diese ästhetisch zu widerspiegeln, die spezifische Züge der Frühstadien der menschlichen Entwicklung an sich trägt. Diese Auffassung wird noch durch die Besonderheit der ihr zu Grunde liegenden, ihre Eigenart bestimmenden dialektischen Widersprüche erhärtet. Diese entspringen, wie wir gesehen haben, subjektiv jenen objektiv Widersprüchen, die auf relativ niederen Stufen der inneren Organisation der Materie aufzutreten pflegen; die hier so wichtig gewordene Geometrie gehört auch zu dieser Gruppe. Hier wird in einem anderen Zusammenhang sichtbar, was wir über die historische Konvergenz und Divergenz der wissenschaftlichen und ästhetischen Kategorien inner-

halb der Widerspiegelung derselben Wirklichkeit ausgeführt haben. Dort haben wir gezeigt, dass die höheren Stufen des Desanthropomorphisierens sich soweit vom sinnlich-menschlichen Apperzipieren der objektiven Wirklichkeit entfernen, dass den von ihnen entdeckten neuen Kategorien keine ästhetischen mehr entsprechen können. Hier dagegen haben wir es mit einem Gipfelpunkt der Konvergenz zu tun. Bei allen, von uns angedeuteten Verschiedenheiten der Funktionen, die die Geometrie in der wissenschaftlichen, bzw. in der ästhetischen Widerspiegelung erfüllt, besteht eine derartige ausserordentliche, unmittelbar einleuchtende Gemeinsamkeit zwischen beiden, die es niemals wieder bei einem anderen Formelement der Widerspiegelung zu finden sein wird. Auch darin liegt ein Motiv der Frühvollendung der geometrischen Ornamentik. Auch daraus erklärt sich, was wir früher ihren "primitiven" Charakter genannt haben. Denn eine derart intime Konvergenz der wissenschaftlichen und ästhetischen Widerspiegelung kann auf einer entwickelteren nicht wiederkehren. Es drückt sich darin eine urwüchsige, urtümliche Einheit der menschlichen Fähigkeiten aus, eine Nochnichtvorhandensein späterer Differenzierungen, jedoch schon nicht mehr in einem verworrenen Gemischtsein, das ein Ausgeliefertsein an die Umwelt anzeigt, sondern als die Herrschaft über diese in all ihrer grossartigen Eindeutigkeit, Exaktheit und Abstraktheit.

Die gestellenden Künste im eigentlichen Sinne, die deshalb auch die Weltlosigkeit der blossen Ornamentik hinter sich gelassen haben, sind von dialektischen Widersprüchen höherer Ordnung, von komplizierteren Kompositionsprinzipien beherrscht. Da nun das ästhetische Gefühl späterer Zeiten, sowohl bei den Schaffenden wie bei den Rezeptiven, durch eine solche Entwicklung der Künste gebildet wurde, kommt zu den Stimmungsakzenten der Ornamentik auch die Nuance der Primitivität /im ästhetisch positiven Sinne/, als der Kunst aus einer Kindheitsperiode der Menschheit hinzu; Kindheit hier in einem spezifischen, noch prägnanterem Sinn gefasst, als in der Auslegung der griechischen Kunst bei Marx. Primitivität bedeutet also hier keine unentwickelte Stufe der künstlerischen Auffassung oder gar der Technik, wie dies bei

Anfängen der gestaltenden Kunst der Fall sein kann. Im Gegenteil, es handelt sich um eine Vollendung der Form, die man als nicht mehr wieder erreichbar findet, deren Basis eine derartige Einheit von Inhalt und Form ist, welche man unter den komplizierten gesellschaftlichen und seelischen Bedingungen der Spätzeit nicht mehr verwirklichen kann.

Auch dies ist eine Wirkung, die die Ornamentik auf ihre Zeitgenossen unmöglich ausüben konnte und die dennoch keine willkürliche ist, denn sie entstammt aus dem notwendigen Inhalt-Form-Verhältnis der Ornamentik selbst, bloss diese besondere Nuance tritt infolge der historischen Entwicklung, der Stelle der Ornamentik in ihr, der geschichtlichen Veränderungen der gesellschaftlichen Umstände und ihres Einflusses auf Kunst, Kunstgenuss und künstlerische Empfänglichkeit erst spät hervor. Solche Verschiebungen im Stimmungsgehalt der Wirkungen sind eine allgemeine Erscheinung in der Kunstgeschichte; ihre Ursachen, ihre Angemessenheit an das ästhetische Wesen der Werke oder ihre - relative - Zufälligkeit im Verhältnis zu diesen kann nur im historisch materialistischen Teil der Aesthetik eingehend behandelt werden. Auf bestimmte philosophische Voraussetzungen oder folgen derartiger Verschiebungen kommen wir noch später zurück. Wenn wir hier dennoch auf dieses Problem hinweisen, so tun wir es einerseits um zu zeigen, wie stark die scheinbar vorain formelle Ornamentik inhaltlich-weltanschaulich bestimmt ist, andererseits, weil in den letzten Jahrzehnten die geometrisierende Kunst wieder "in Mode" kam, jedoch vermittels einer Theorie, die alle historischen wie ästhetischen Fragen resolut auf den Kopf stellte, die aber als Ausdruck einflussreicher Tendenzen der modernen Dekadenz eine gewisse Bedeutung erlangte. Darum scheint es uns unvermeidlich, uns mit den Gesichtspunkten dieser Kunstauffassung kurz auseinanderzusetzen.

Das bekannteste, einflussreichste Werk dieser Art ist Wilhelm Worringers "Abstraktion und Einfühlung". Wir können hier natürlich nicht seine gesamte ästhetische Anschauung analysieren; es sei nur beiläufig darauf hingewiesen, dass er mit dieser Gegenüberstellung von vorneherein gegen die Widerspiegelung der Wirklich-

keit durch die Kunst Stellung nimmt, indem bei ihm also Gegensatzbegriff der Abstraktion nicht der wirkliche künstlerische Realismus, sondern die subjektivistisch-impressionistische "Einfühlung" /Vischer, Lipps etc./ erscheint. An einer wichtigen Stelle kommt Worringers schroffe Ablehnung jeder Widerspiegelung der Wirklichkeit klar zum Ausdruck. Er sagt: "Die banalen Nachahmungstheorien, von denen unsere Aesthetik dank der sklavischen Abhängigkeit unseres gesamten Bildungsgehaltes von Aristotelischen Begriffen nie loskam, haben uns bild gemacht für die eigentlichen psychischen Werte, die Ausgangspunkt und Ziel aller künstlerischen Produktion sind."^{27/} Die besondere modern-dekadente Position Worringers kommt hier darin zum Ausdruck, dass er in der "Abstraktion" nicht nur einen Ausgangspunkt der künstlerischen Tätigkeit erblickt, was richtig ist, sondern des Ziel aller Kunst. Kunstpolitisch ist demgemäss Worringers Buch eine theoretische Vorwegnahme des Expressionismus, dessen Vorkämpfer er später geworden ist, die Dialektik der gesamten Kunstentwicklung wird aber schon in diesem Buch auf einen Kampf zwischen Impressionismus und Expressionismus reduziert, wobei Worringer zugleich in die Reihe jener imperialistischen Ideologen tritt, die Antike und Renaissance zu "dethronisieren" trachten, um an ihre Stelle die Kunst der primitiven Völker, die des Orients, der Gothik und des Barocks zu setzen. Diese Gesamtanschauung Worringers musste in aller Kürze aufgezeigt werden, damit seine Theorie der "Abstraktion", die sich naturgemäss auf die geometrische Ornamentik stützt, als historisch-ästhetische Interpretation der letzteren in ihrer ganzen Bedeutung verständlich werde.

Die theoretische Grundlage Worringers ist der Gegensatz von Heimisch-Sein in der Welt und Furcht von ihr; das erstere fundiert die Einfühlung, die zweite die Abstraktion. Typus der ersten ist die klassische Antike "als eine restlos durchgeführte Anthropomorphisierung der Welt"^{28/}. "Man war in der Welt zu Hause und fühlte sich als ihr Mittelpunkt.", führt er an anderer Stelle an.^{29/} Worringer "vergisst" hier die Kleinigkeit, dass gerade die Philosophen des klassischen Hellas, wie wir gezeigt haben, die ersten bewussten Streiter für die egoanthropomorphisierung des menschlichen Denkens waren, dass ihre Polemik gegen die Kunst

gerade hier ihre Quelle hatte. Auf solche Kleinigkeiten kommt es freilich bei Worringer nicht an, er stellt sich ja die grosse Aufgabe an die Stelle der oberflächlichen "Innerweltlichkeit /Immanenz/" der Antike "die Überweltlichkeit /Transzendenz/" der anderen, der wahren Kunst zu setzen. Dies sind jedoch bloss die allgemein weltanschaulichen Grundlagen, das Wesentliche für Worringer ist, was aus diesen subjektiv folgt. Denn seine Auseinandersetzung zwischen Mensch und Welt ist in Wahrheit die zwischen Instinkt und Verstand. Und Worringer zögert nicht seine Entscheidung für die "transzendente" Weltanschauung im Sinne des Irrationalismus, der Vorherrschaft des "Instinktiven" zu fällen: "Der Instinkt des Menschen ist aber nicht Weltfrömmigkeit sonder Furcht. Nicht jene körperliche Furcht, sondern eine Furcht des Geistes Eine Art geistiger Raumschau angesichts der bunten Verworrenheit und Willkür der Erscheinungswelt."^{30/} Damit geht nun die Worringersche Theorie gleich über eine bloss historische-ästhetische Erklärung der geometrischen Ornamentik hinaus. Ihre Grundprinzipien sind ja die der echten, der transzendenten Kunst: "Alle transzendente Kunst geht also auf eine Entorganisierung des Organischen hinaus, d.h. auf eine Übersetzung des Wechselnden und Bedingten in unbedingte Notwendigkeitswerte. Solche Notwendigkeit aber vermag der Mensch nur im grossen Jenseits der Lebendigen, im Anorganischen, zu empfinden. Das führte ihn zur starren Linie, zur toten kristallinischen Form"^{31/} Die geometrische Kunst des Anorganischen ist also weitaus mehr als eine bestimmte, innerhalb des Geltungsbereichs ihrer Prinzipien vollberechtigte Abart der Kunst, sie ist vielmehr ihr schlechthiniges Vorbild: das Unorganische, das Lebensfeindliche ist das grosse Ziel, das jede echte Kunst erstrebt. So wird hier das Anthihumane als das grosse, leitende Prinzip von Leben und Kunst ausgestrichen. "... in der Betrachtung eines Notwendigen und Unverrückbaren erlöst zu werden, vom Zufälligen des Menschseins überhaupt, von der scheinbaren Willkür der allgemeinen organischen Existenz. Das Leben als

solches wird als Störung des ästhetischen Genusses empfunden."^{32/}

Worringer steht mit dieser Auffassung nicht allein; die bunte Reihe ihrer Verkünder erstreckt sich von Paul Ernst bis Malrau. Hier seien nur einige charakteristische Aussprüche von Ortega Gasset angeführt: "Und sucht man die allgemeinste und charakteristischste Formen der neuen Produktion, so stösst man auf die Ablösung der Kunst vom Menschlichen"^{33/} Ortega y Gasset zeigt weiter, dass die "neue Feinfühligkeit" in der Kunst" von einem Ekel am Menschlichen" beherrscht ist.^{34/} Und er zieht die wichtige Konsequenz aus dieser Lage, die bei seinen Vorgängern nur immanent vorhanden war: "Die neue Kunst aber hat die Masse gegen sich und wird sie immer gegen sich haben.^{35/} Sie ist wesentlich volksfremd, mehr als das, sie ist volksfeindlich". Es ist hier natürlich nicht unsere Aufgabe, uns mit dieser neuen Kunst und ihrer Theorie auseinanderzusetzen. Immerhin wird es jedem unbefangenen Betrachter einleuchten, dass sehr wichtige Kunstströmungen des 20. Jahrhunderts, so Expressionismus, Kubismus, neue Sachlichkeit, Abstrakte Kunst etc. so verschieden sie sonst sein mögen, in ihren weltanschaulichen, wie künstlerischen Voraussetzungen diesen Kunsttheorien der Antimentschlichkeit ausserordentlich nahe stehen.

Uns interessiert hier vor allem die Frage, wie alls Entwicklungstendenzen der Menschheit in solchen Theorien der Dekandenz verfälscht werden. Es wird von diesen Richtungen allgemein verkündet, dass die Objektivität der Wissenschaft, die objektive Widersprüchlichkeit des Seins nicht nur als menschenfeindliche Irrationalität aufzufassen sind, sondern auch, gerade als solche, zum Ideal gemacht werden sollen.^{36/} Die Identifikation des steigenden Desanthropomorphisieren der Erkenntnis, mit einer Antihumanität der wissenschaftlichen Erkenntnis überhaupt, der vom Menschlichen unabhängigen Wesensart der objektiven Wirklichkeit mit ihrem menschenfeindlichen Charakter sind schon seit langer Zeit Dogmen bei jenen geworden, die vor den Folgen der konsequent zu Ende geführten Desanthropomorphisierung in

den Wissenschaften zurückschrecken. Diese Panik bekam zuerst in Pascal einen Ausdruck von weiter Wirksamkeit. Nicht zufällig ist er Zeitgenosse jener revolutionären Umwälzung der Mathematik und der Naturwissenschaften, auf die wir schon früher anspielten, nicht zufällig gehört er als wissenschaftler zu ihren Bahnbrechern, aber auch nicht zufällig schreckt er weltanschaulich vor ihren Konsequenzen zurück und sucht in der Christlichen Welt eine Welt der Menschlichkeit, nachdem die Wissenschaft die Welt entgöttlicht, entmenschlicht hat. Damit taucht das Motiv der Furcht bereits bei Pascal auf. Aber erst als die gesellschaftliche Entwicklung soweit fortgeschritten ist, dass die herrschenden Klassen und ihre Intelligenz sie bereits als völlig entmenschlicht empfinden, wird die Angst zu einem Grundpfeiler der retrograden Ideologie und ihre perverse Bejahung, ihre selbstmörderische Idealisierung zum herrschenden Motiv im Denken und in der Kunst der Dekadenz. Dieses Lebensgefühl drücken Worringer und seine gesinnungsgenossen aus.

Wir haben gesehen, wie damit die Grundlagen seiner Auffassung der abstrakten Formen, ihres ästhetischen Wesens und ihrer historischen Wirkungsart zusammenhängen. Die verführerische Wirkung solcher Theorien ist durch ihre Mischung von Halbwahrheiten mit Verzerrungen bedingt, natürlich auf der Basis eines Zum-Begriff-Erheben, eines "Ontologisierung" der Gefühlsweise der Dekadenz. Eine solche Einheit von Halbwahrheit und Verzerrung haben wir eben aufgedeckt: das Zusammenwerfen der Desanthropomorphisierung der Erkenntnis der Welt durch die Fortschritte der Wissenschaft mit der furchterregenden Ummenschlichkeit der Wirklichkeit /im Kapitalismus/. Eine zweite derartige Mischung ist die Hypostasierung der Furcht zum Musageten der echten Kunst und zugleich zum "Urgefühl" der Menschheit sowohl am Anfang wie am Ende ihrer Laufbahn. Es ist natürlich richtig, dass die Furcht im Leben des Urmenschen eine gewaltige Rolle gespielt hat. Es ist aber eine, die Tatsache verzerrende Falschheit, wenn Worringer gerade in der geometrischen Ornamentik /und damit indirekt in der Geometrie selbst/ den originären Ausdruck dieser Furcht erblicken lassen will. Die Überreste der

Magie zeugen beredt für die Macht einer solchen Furcht, aber wie hier bereits gezeigt wurde, ist gerade die Entdeckung der geometrischen Ordnung, der geometrischen Gesetzmäßigkeit /in der Alltagspraxis, Wissenschaft und Kunst/ ein erster Schritt sich von dieser Furcht, die aus der Unfähigkeit der Menschen, die Naturkräfte zu beherrschen, entsprang, wenigstens partiell zu befreien. Die gedanklichen und emotionalen Wirkungen dieser Befreiung erwecken, wie wir es aufgezeigt haben, einen Nachklang in der Ideologie von einigen Jahrtausenden nachdem dieser Befreiung sich allmählich vollzogen hat. Dass die ersten Versuche, der Wirklichkeitsbeherrschung durch Mathematik und Geometrie auch von magischen Vorstellungen begleitet wurden, tut hier nichts zur Sache; das ist für die ersten Entwicklungsperiode der Menschheit allgemein bezeichnend.

Durch Auffassungen wie die Worringers wird zugleich das Verhältnis des Menschen zur anorganischen Welt auf den Kopf gestellt. Die Eroberung der objektiven Wirklichkeit, deren erste Schritte sich hier abspielen, wird zur geistigen "Raumschau"; die anorganische Welt, nach den bereits angeführten Worten von Marx "der unorganische Leib des Menschen" wird zur Verkörperung des den Menschen feindlichen Prinzips. Das Weltgefühl der imperialistischen Dekadenz wird so in die Urzeit der Menschheitsentwicklung hineinprojiziert, und die so erreichte Hypostase dient dazu, die Gefühlsweise dieser Verfallszeit als Äußerung des echten menschlichen Wesens, der wahren Kunst hinzustellen. Und endlich: die Worringersche Verallgemeinerung der geometrischen Ornamentik zum Grundprinzip einer jeden wahren Kunst, ist wieder eine Mischung von Halbwahrheit und totaler Verzerrung. Letztere haben wir bereits aufgezeigt. Die Halbwahrheit besteht darin, dass gewisse prinzipielle Errungenschaften der Ornamentik im Laufe der Entwicklung zu mitbestimmenden Komponenten der Kunst im allgemeinen werden. Mit dieser Frage werden wir

unserst später konkret beschäftigen können. Und zwar darum - und diese Begründung enthält bereits eine prinzipielle Widerlegung der Theorie Worringers weil die allgemein wirksam gewordenen Tendenzen der Ornamentik im Laufe dieses Prozesses ihren eigentlichen, strengen, geometrischanorganischen Charakter weitgehend überwinden, hinter sich lassen. Sie werden zu ~~einer~~ einem künstlerisch mitbestimmenden Faktor der Widerspiegelung der objektiven Wirklichkeit, darin vor allem der des Menschen und seiner Welt. Es geschieht also - auch in der Gothik, auch im Barock etc. - gerade das Gegenteil dessen, was Worringer annimmt: nicht die Ornamentik zwingt ihre Gesetze des Anorganischen der Organischen /menschlichen/ künstlerisch widerspiegelnden Wirklichkeit auf, sondern aus der Ornamentik herauswachsende Prinzipien schmiegen sich den Prinzipien einer konkret-gegenständlichen Widerspiegelung der Wirklichkeit an, werden zu Formelementen einer nicht mehr abstrakten, nicht mehr weltlosen Kunst. Dass auch dieser Prozess sich nur auf Grundlage einer dialektischen Widersprüchlichkeit abspielen kann, versteht sich von selbst. Auf die konkreten Widersprüche können wir erst in konkret gewordenen Zusammenhang zurückkommen.

Solche Fragen der Genesis und der Wesensart der Ornamentik besitzen eine Bedeutung allgemein ästhetischer Art, also eine, die über die philosophische Analyse ihres Entstehens hinausführt. Die Weltlosigkeit der Ornamentik, nicht bloss der rein geometrischen, bringt nämlich eine scheinbar einfache, in Wirklichkeit weit kompliziertere Beziehung zu ihrer gesellschaftlichen Basis und deren Entwicklung hervor, als die der die Wirklichkeit konkret gestaltenden Künste. Für diese liefert die gesellschaftlich-geschichtliche Entwicklung selbst nicht nur den jeweiligen besonderen Inhalt für die Widerspiegelung der Wirklichkeit, sondern auch deren ästhetischen Formwandel; kein Homer ist denkbar, der die Möglichkeiten der Formgebung eines Thomas Mann irgendwie vorwegnehmen könnte. Ein solches Vorwegnehmen

ist jedoch, gerade infolge der abstrakt-weltlosen Art der Ornamentik, für diese in weitaus höherem Masse vorhanden. Die unmittelbare Anknüpfung an frühere Errungenschaften der Formung oder ihre spontane Reproduktion unter veränderten gesellschaftlichen Umständen, die fast unveränderte Weiterführung alter Traditionen besitzt, besser gesagt: besass hier einen weitaus ausgedehnteren Spielraum als in den anderen Künsten. Nur darf man natürlich diesen Spielraum sich nicht als unbegrenzt vorstellen. Es sei hier nochmals nachdrücklich auf unsere frühere Feststellung hingewiesen, dass der menschliche Schmuck /im Gegensatz zu dem tierischen/ sozialen und nicht biologischen Charakters ist, dass diese soziale Grundlage einen desto stärkeren Wirkungsradius hat, je weiter sich das Schmücken vom Alltag entfernt, je mehr es sich zu einer Kunstgattung konstituiert. Das hat zur Folge, dass die gesellschaftliche Entwicklung die Entstehungs und Wirkungsmöglichkeiten auch der Ornamentik stark beeinflusst. Was dieser Wandel für sie fruchtbar wird, wann eine Sterilität eintreten muss, worin seine Prinzipien begründet sind, hat die historisch materialistische Erforschung der Kunstgeschichte aufzudecken. Hier muss nur darauf hingewiesen werden, dass es sich dabei um objektive Konstellationen handelt, um objektive Möglichkeiten einer solchen Widerspiegelungsart der Wirklichkeit und des aus ihr herauswachsenden Formsystems. Sie hängen also keineswegs vom Wollen, vom Entschluss der Menschen einer bestimmten Zeit ab. Wir haben ja gesehen, eine wie grosse Bedeutung Worringer der Ornamentik zuweist, und wir wissen ebenfalls, dass die verschiedensten künstlerischen Tendenzen seit dem "Jugendstil" - eine neue zeitgemässe Ornamentik zu schaffen versucht haben. Mit Worringers Theorie haben wir uns bereits auseinandergesetzt, und es ist heute schon ein Gemeinplatz, das Scheitern alldieser erwähnten Versuche festzustellen. So bringt z. B. die sogenannte abstrakte Kunstrichtung eine Pseudoornamentik hervor: sie vulgarisiert und verzerrt die

Widerspiegelung der Wirklichkeit ins Pseudoornamentale, ins Pseudodekorative, ohne in der eigentlichen Ornamentik irgend etwas wirklich Neues zu entdecken. In dieser Tatsache kommt die eben erwähnte Objektivität der Grundlagen klar zum Ausdruck: eine Zeit muss die weltanschaulichen Voraussetzungen der Ornamentik aus ihrem eigenen gesellschaftlichen Leben, aus der durch dieses bedingten spezifischen Art der Widerspiegelung der Wirklichkeit besitzen, um solche Formsysteme in mehr als modisch ephemeren Weisen verwirklichen zu können. Theorien, Entschlüsse, Programme, etc. können nur dann fruchtbar werden, wenn sie fruchtbare Tendenzen des gesellschaftlichen Lebens selbst bewusst machen. Gerade diese Objektivität der Grundlagen zeigt an, worauf schon wiederholt hingewiesen wurde, wie sehr auch diese scheinbar so reine Formkunst letzten Endes doch vom Gehalt bestimmt ist.

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Anmerkungen zum vierten Kapitel

I.

- 1./ Selbstredend ist es nicht in diese Reihe zu stellen, dass Aristoteles den Rhythmus und die Harmonie /ebenso wie die Nachahmung/ als natürliche Anlage der Menschen betrachtet. Poetik, Kapitel IV.
- 2./ Levy Brühl: a.a.O. 216.
- 3./-4./ Frazer: a.a.O. 964/5
- 5./ Pawlow: Mittwochskolloquien, Berlin, 1955, II.53.
- 6./ Ebd. 500.
- 7./ E.Adama van Scheltema: Die Kunst der Vorzeit, Stuttgart, 1950.41.
- 8./ Goethe: Maximen und Reflexionen, a.a.O. IV.242.
- 9./ Bücher: Arbeit und Rhythmus, Leipzig und Berlin, 1909, 22/23.
- 10./ Ebd. 23.
- 11./ Ebd. 24.
- 12./ Die komplizierten Erfahrungen des Maschinenzeitalters müssen hier nicht herangezogen werden da, dann der Arbeiter zum Annex der Maschine geworden ist.
- 13./ Gordon Childe: Man makes himself, London, 1937. 209.
- 14./ Ebd. 255/6.
- 15./ Gehlen: Der Mensch, a.a.O. 231. Dass Gehlen hier überall von "Symbolen" spricht und das Analogische in diesen Akten erkennt, hebt die Richtigkeit der Beschreibung selbst nicht auf.
- 16./ Boas: a.a.O. 40.
- 17./ Gehlen: Der Mensch, a.a.O. 154.
- 18./ Bücher: a.a.O. 359.
- 19./ Ebd. 331 ff.
- 20./ Ebd. 325/6.
- 21./ Ch.Caudwell: Illusion and Reality, London, 1950.199.
- 22./ Gordon Childe: Man makes himself, a.a.O. 243.
- 23./ Caudwell: a.a.O. 247.
- 24./ Lenin: Philosophischer Nachlass, a.a.O. 289.
- 25./ Klopstock: Von der Nachahmung der griechischen Silbenmasse im Deutschen, Leipzig, 1830.10.
- 26./ Goethe an Zelter, Karlsbad 22.Juni, 1808.
- 27./ E.A.Poe: The rationale of Verse, Works, New-York, o.J.IV.303.

- 28./ Wölflin: Renaissance und Barock, München, 1926, 64.f.123.f.usw.
- 29./ Bücher: a.a.O. 369/70.
- 30./ Ebd. 58 ff. Vergleich auch Burckhardt: Griechische Kulturgeschichte, a.a.O. II.204/5.
- 31./ Aristoteles: Politik, VIII.Buch, Kapitel 6.
- 32./ Platon: Gesetze, II.Buch, Kapitel 1.
- 33./ Goethe: Maximen und Reflexionen, a.a.O. XXXVIII. 257.
- 34./ Caudwell: a.a.O. 246.
- 35./ Schiller an Goethe, 24. November, 1797.
- 36./ Ebd.

II.

- 1./ Hegel: Enzyklopädie, § 255.
- 2./ Engels: Dialektik der Natur, a.a.O. 693/4.
- 3./ Boas: a.a.O. 33.
- 4./ Weyl: Symmetry Princeton University Press, 1952. 16/7 und 22.
- 5./ Wölflin: Gedanken zur Kunstgeschichte, Basel, 1941. 83.
- 6./ Ebd. 90.
- 7./ Ebd. 83.
- 8./ A.Riegl: Stilfragen, Berlin, 1923, 37.
- 9./ Ciba Zeitschrift, Basel, VI.Jahrgang, Nr. 62.
- 10./ Weyl: A.a.O. 30.
- 11./ E. Fischer: Kunst und Menschheit, a.a.O. 171.
- 12./ Marx: Kapital, I.a.a.O. 68.
- 13./ W. Worringer: Abstraktion und Einfühlung, München, 1918, 46.
- 14./ Kant: Kritik der Urteilskraft, §.2.
- 15./ Aus alledem folgt eine dialektisch-materialistische Korrektur von Kants Theorie der "Interessenlosigkeit"; eine Auseinandersetzung mit ihr kann aber nur auf entwickelterer Stufe unserer Darlegungen folgen.
- 16./ Es handelt sich hier um eine besondere Art der ästhetischen Widerspiegelung, deren ausführliche theoretische Behandlung erst in einem späteren Kapitel möglich wird.
- 17./ Mit diesem ganzen Fragenkomplex werden wir uns erst in einem späteren Kapitel ausführlich beschäftigen können. Dort fällt dann auch die hier notwendige Abstraktion, solche Gegenstände ausschliesslich von Standpunkt der Proportionalität zu betrachten, und andere Gesichtspunkte, wie Materialität, Farbe, Schmuck, etc. können die ihnen gebührende Bedeutung erlangen.

- 18./ Hemsterhuys: Oeuvres Philosophiques, Leuvarde, 1840, I.17.
- 19./ Dürer: Schriftlicher Nachlass, Halle, 1893. 222.
- 20./ Ebd. 359.
- 21./ Burckhardt: Der Cicerone, Leipzig, Kröners Taschenausgabe, 7.
- 22./ Bacon: Essays, London, 1906. 107.
- 23./ So z.B. Home: Grundsätze der Kritik, Leipzig, 1772. II.518.
- 24./ Burckhardt: Griechische Kulturgeschichte, a.a.O. II.134/5.
- 25./ Aristoteles: Poetik, Kap. VII.
- 26./ Aristoteles: Nikomachische Ethik, I.Buch, Kap. 6/7.
- 27./ Vergl. darüber meinen Puschkin-Aufsatz in "Der russische Realismus usw." a.a.O. 25.ff.
- 28./ Jan Kott: Die Schule der Klassiker, Berlin, 1954, 100.
- 29./ Ebd. 102.

III.

- 1./ Hoernes-Menghin: Urgeschichte der bildenden Kunst in Europe, Wien, 1925, 18.
- 2./ Marx: Ökonomisch-Philosophische Manuskripte, a.a.O. 88.
- 3./ Engels: Ursprungs der Familie etc. a.a.O. 18.
- 4./ Plechanow: Kunst und Literatur, Berlin, 1955.135.
- 5./ Darwin: Ges. Wk. Stuttgart, 1881. IV.55.
- 6./ Ebd. 261.
- 7./ Scheltema: a.a.O. 38.
- 8./ Engels: Ursprung etc. a.a.O. 9.
- 9./ Hoernes: a.a.O. 83.
- 10./ Scheltema: a.a.O. 54.f.
- 11./ Es ist klar, dass eine solche Distanzierung beim unmittelbaren Körperschmuck gar nicht auftreten kann, erst bei dem, der vom menschlichen Körper unabhängig existiert.
- 11/a B.Rensch: Aesthetische Faktoren bei Farb- und Formbevorzugung von Affen. Zeitschrift für Tierpsychologie Bd. XIV. Heft 1, Berlin-Hamburg 1957.
- 12./ E.Fischer: a.a.O. 179.
- 13./ Ebd. 180.
- 14./ Marx: Ökonomisch-Philosophische Manuskripte, a.a.O. 87.
- 15./ Hegel: Phänomenologie des Geistes, Wk. a.a.O. II.11.
- 16./ Hegel: Wissenschaft der Logik, Wk. a.a.O. V. 288/9.
- 17./ Ebd. 289.
- 18./ Hambidge: Dynamic Symmetry Yale University Press, 1920. 7/8

- 19./ Weyl: a.a.O. 103/4, auch 49/52
- 20./ Kant: Kritik der Urteilskraft, §.16.
- 21./ Riegl: Stillfragen, a.a.O. 31.
- 22./ Hugo Ball: Im Vorwort zu Dionysios Aeropagita: "Die Hierarchie der Engel und der Kirche", München-Planegg, 1955. 23.
- 23./ Boas: a.a.O. 88.ff.
- 24./ Scheltema: a.a.O. 59.
- 25./ Engels: Feuerbach, a.a.O. 74.
- 26./ Hegel: Enzyklopädie, § 161. Zusatz
- 27./ Worringer: Abstraktion und Einfühlung, a.a.O. 168.
- 28./ Hbd. 169.
- 29./ Hbd. 133.
- 30./ Hbd. 170/1.
- 31./ Hbd. 177.
- 32./ Hbd. 31.
- 33./ Ortega y Gasset: Die Aufgabe unserer Zeit, Zürich, 1928.126.
- 34./ Hbd. 135.
- 35./ Hbd. 115.
- 36./ Über diese allgemein philosophischen Richtungen vergl. mein Buch "Die Zerstörung der Vernunft", Berlin, 1955.

MTA FIL INT.
Lukács Arch.